

**Die „asexuelle Witwe“ im Identitätskonflikt
am Beispiel von Arthur Schnitzlers
„Frau Berta Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“**

by

Susanne Mürbeth

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2006

©Susanne Mürbeth 2006

Author's declaration for electronic submission of a thesis

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

The role of women in society was an important socio-cultural discourse explored in the literature of the late 19th century. The Austrian author Arthur Schnitzler was a key contributor to this discourse. He was well known for the psychological portrayal of his characters and the sexualization of his literary types, especially of his female characters, and in his writings he dared to break societal taboos. Schnitzler created a wide array of social types, such as the “integrated woman,” the “ageing spinster,” the “woman of the world,” the “prostitute” and the widely discussed type the “süße Mädel” (“sweet girl”). In this thesis, however, I will focus on one of the less examined female types in Schnitzler’s work: the “widow.” I will examine two narratives by Schnitzler that concentrate on the widow “Frau Berta Garlan” (1901) and “Frau Beate und ihr Sohn” (1913), to investigate this type and to examine the modes of gendered identity-formation as portrayed in the literary texts.

To examine the gender-types that the protagonists reflect in the search for their identity, I will undertake an intratextual analysis of the text, based on the central premises of Michel Foucault’s discourse analysis and Judith Butler’s analysis of gender as construct. Within this constructivist paradigm of gender and identity, I will undertake a textual analysis of character representation to demonstrate how identity is formed within the constraints of hegemonic discourses, and how resistance against these preformed modes of identity is predicated by fixed notions of social norms.

The texts focus on the lives of the two female protagonists. Both are widowed and fail to break out of the constraints forced upon them by society. With the awakening of their sexual desire, they are caught in an identity crisis, their desires standing at odds with the asexual identity they must assume as widows. In their attempt to combine their sexual desires with their desire to remain respectable in the eyes of society, the widows eventually fail since normative discourses of gender identity do not allow for alternative identities. Although the texts demonstrate the impossibility of

living identities that contravene the central tenets of social norm, that the individual is not free to fashion its own identity, Schnitzler's texts also debunk the myth of a natural gender identity and subvert its fatalistic message by demonstrating clearly the constructed character of gender almost a century before the advent of poststructuralist gender-theory.

Danksagung

Zunächst möchte ich meinem Supervisor Michael Boehringer für die Zusammenarbeit und die gute Betreuung bei der Erstellung meiner Masterarbeit danken. Wenn wir auch nicht immer einer Meinung waren, so haben die langen Diskussionen doch oft neue Gedanken hervorgebracht. Auch dem Rest des German Departments der University of Waterloo soll hiermit ein herzlicher Dank ausgesprochen werden, da jeder Einzelne in verschiedenster Weise zu dem erfolgreichen Abschluss meines Auslandsjahres beigetragen hat.

Ganz herzlich danke ich vor allem meinen Eltern Hildegard und Walter Mürbeth, die es mir überhaupt erst möglich gemacht haben dieses wunderschöne Jahr in Kanada zu verbringen. Vielen Dank an euch und an meine Schwester Kathrin für die andauernde Unterstützung und das bedingungslose Vertrauen, das ihr mir immer entgegen gebracht habt.

Mein Dank gilt der University of Waterloo und der Universität Bamberg, die diesen Austausch möglich gemacht haben und somit ausschlaggebend zu einer einmaligen Ehrfahrung beigetragen haben.

Außerdem möchte ich an dieser Stelle erwähnen, dass dieses Jahr ohne die innige Freundschaft und Unterstützung der anderen Austauschstudenten aus Bamberg und Mannheim nur halb so schön und einzigartig gewesen wäre. Vielen herzlichen Dank an euch alle, ich hoffe wir werden uns niemals ganz aus den Augen verlieren: Michael Addala, Nicole Enders, Ulrich Thiele, Julia Stengel, Stefanie Krüger, Franziska Steiger, Maria Kuwilsky, Christine Wieder, und Martin Schmidt. Ihr und viele andere habt Kanada für mich unvergesslich gemacht!

Vielen Dank auch an alle verrückten Braunschweiger Austauschstudenten und meine kanadischen Freunde für die tollen Erlebnisse – ob bei unzähligen Parties oder bei zahlreichen Trips durch Kanada. Kevin, Tanya, Chris, Yves, Mark, Janet, Calvin, Jonny und alle andere die ich hier

kennen lernen durfte – die Zeit mit euch war einfach nur genial und durch euch wird die Rückkehr nach Deutschland noch schwerer für mich.

Inhalt

Author's Declaration.....	ii
Abstract.....	iii
Danksagung.....	v
Inhalt.....	vii
Einleitung.....	1
1 Methode und Stand der Forschung.....	6
1.1 Methode.....	6
1.1.1 Michel Foucault: Diskurs, Wahrheit und Macht.....	6
1.1.2 Judith Butler und die Konstruktion von <i>gender</i>	11
1.1.3 Erzählanalyse.....	14
1.2 Stand der Forschung.....	19
2 „Frau Berta Garlan“.....	25
2.1 Die Konstruktion Bertas durch den Erzähler.....	25
2.2 Bertas Konstruktion durch andere Figuren.....	40
2.3 Die Selbstkonstruktion der Protagonistin.....	58
3 „Frau Beate und ihr Sohn“.....	76
3.1 Die Konstruktion Beates durch den Erzähler.....	76
3.2 Beates Selbstkonstruktion anhand ihres Männerbildes.....	85
3.3 Beates Identitätssuche anhand ihrer Konstruktion von Fortunata.....	95
4 Schlussbetrachtung.....	105
5 Literaturverzeichnis.....	109

Einleitung

Die Diskussion um die Rolle der Frau, die sogenannte „Frauenfrage“, stellte einen der dominanten gesellschaftlichen Diskurse in der österreichischen Literatur zur Zeit der Jahrhundertwende dar. So haben beispielsweise Peter Altenberg, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler diese „Frauenfrage“ aufgenommen und sie in differenzierten Darstellungen der Frau in ihren Werken verarbeitet. Gerade zu jener Zeit war die Ausprägung des binären Systems der Geschlechter, welches eine starke Differenz zwischen „männlich“ und „weiblich“ als Grundlage hatte, Basis des Grundverständnisses von „Mann“ und „Frau.“ Gekennzeichnet war diese neue Wahrnehmung durch eine „Sexualisierung“ der Geschlechter in der Kunst. Zeichnete sich die Gesellschaft durch „übersteigerte Prüderie und eine ebenso ausgiebig praktizierte doppelte Moral“ (Lorenz, „Wiener Moderne“ 146) aus, so wurde gerade innerhalb dieses sexualisierten Geschlechter-Diskurses die „Frau“ zum „Rätsel“ überhaupt stilisiert. Werden dem weiblichen Geschlecht einerseits feste Typisierungsmerkmale, die aufgrund der gelebten Sexualität klassifizieren, aufgezwungen, so sind zur Zeit der Jahrhundertwende erstmals Anstrengungen zu verzeichnen diese Schemata aufzubrechen und einen breitergefächerteren, mehrdimensionalen Ansatz zur Darstellung der Frau zu liefern (Lorenz, *Wiener Moderne* 145–150).

Auch der zu dieser Zeit schaffende österreichische Autor Arthur Schnitzler trug zu diesem Thema bei und war für die psychologisierende Darstellung seiner Charaktere bekannt. Der aus einer jüdischen Arztfamilie stammende Schriftsteller wurde vor seiner literarischen Karriere zuerst von der medizinischen Laufbahn seines Vaters geprägt. Er studierte Medizin in Wien und praktizierte auch einige Jahre als Arzt. Dieser medizinische Hintergrund Schnitzlers blieb stets für sein Werk von großer Bedeutung, auch wenn das ärztliche Interesse immer mehr hinter seiner literarischen Laufbahn zurückstehen musste. Dadurch kam er nämlich auch mit dem psychotherapeutischen Gebiet und damit mit Sigmund Freud in Berührung. Obwohl Freud und Schnitzler durch einen

äußerst ähnlichen medizinischen Werdegang und auch ähnliche Interessensschwerpunkte verbunden waren, so blieb ein enger Kontakt der beiden jedoch aus, da sie das Thema der Psychoanalyse gegensätzlich behandelten. Blieb Schnitzlers psychologische Behandlung seiner Charaktere in seinem Werk stets eines seiner Hauptthemen, so stand er der Theorie der Freudschen Psychoanalyse dennoch kritisch gegenüber, und Freud sah in der von ihm durchaus bewunderten literarischen Anwendung psychologischer Einsichten des Autors Schnitzler keine befriedigende Alternative zu seinen Untersuchungen (Perlmann, „Arthur Schnitzler“ 18–22).

Freuds Psychoanalyse, die zu einer Zeit entstand in der die „soziale Frage“ zur „sexuellen Frage“ (Nike Wagner 7) wurde, ist das Ergebnis einer zeitgenössisch bürgerlichen Einstellung, die die Frau als „Störfaktor“ (Nike Wagner 8) betrachtete. Für den Eintritt der „sexuellen Frage“ in die Öffentlichkeit war maßgeblich Freiherr Richard von Krafft-Ebing verantwortlich. In seiner psychiatrischen Tätigkeit veröffentlichte dieser in den achziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts Studien, welche der Frau aus gesellschaftlich-sozialen Gründen monogame Eigenschaften und dem Mann im Unterschied dazu eine polygame Verhaltensweise zusprach (vgl. Nike Wagner 74–5). Damit wurde eine weitreichende Diskussion über die Geschlechter und die damit verbundene Sexualität ausgelöst, und das Weibliche und damit auch die weibliche Sexualität wurden sowohl enigmatisiert als auch dämonisiert. Derartige Frauenbilder wurden beispielsweise von dem Philosophen Otto Weininger zum regelrechten Frauenhass stilisiert, waren aber auch Auslöser für Freud Untersuchungen des weiblichen Krankheitsbildes. In der literarisch-kulturellen Sphäre wurden sie durch Peter Altenberg in Lobhymnen an das Weibliche umgesetzt oder bewirkten bei Karl Kraus die Erforschung des Zusammenhangs von Natur und Weiblichkeit. In dieses weite Feld der Behandlung der „sexuellen Fragen“ und des „Problems“ des Weiblichen überhaupt reiht sich auch Arthur Schnitzler ein, der diese sexualisierten Bilder der Frau in seinen Werken reflektiert, hinterfragt und kritisch bewertet. Im Gegensatz zu Autoren wie Otto Weininger oder Paul Julius

Möbius stellt Schnitzler allerdings die streng dualistische Einteilung der Geschlechter als unpassend dar und portraitiert seine Figuren innerhalb eines differenzierteren Feldes. Zwar zeigt auch er, wie viele andere Autoren, die Typologisierung des Geschlechtes, doch zeigt er hinter den Rollenkategorisierungen genau diejenigen Konflikte auf, die derartige Klassifizierungen auslösen (Nike Wagner 7–10).

Die wissenschaftliche Forschungsliteratur beachtete hierbei bisher vor allem die Typen des Schnitzlerschen „süßen Mädels,“ der „Dirne,“ der „Ehefrau“ oder der „Mondänen.“ Diese Arbeit soll einen anderen, weniger berücksichtigten Typus der Frau, nämlich den der „Witwe,“ genauer untersuchen. Dabei wird auf den von Barbara Neymeyr geprägten Terminus der „asexuellen Witwe“ Bezug genommen (Neymeyr 24).

In den ausgewählten Texten, den Erzählungen „Frau Berta Garlan“ (1901) und „Frau Beate und ihr Sohn“ (1913), behandelt Arthur Schnitzler zwei Frauenschicksale, die er in die Darstellung einer zeitgenössischen Gesellschaft einbettet. Beide Frauen, die schon in jungen Jahren zur Witwe werden, scheitern an einem Versuch aus den Beschränkungen, die ihnen ihre vorgeschriebene Rolle als „Witwe“ zuweist, auszubrechen. Beide Frauen versuchen ihre sexuellen Wünsche, die auf einmal in ihnen aufkeimen, zu erfüllen, jedoch können beide mit diesem Verlangen, das eindeutig nicht ihrer Rolle entspricht, nicht umgehen. Sie sind sich der ihnen auferlegten Rollen nicht bewusst und hinterfragen die Regeln ihrer eigenen Identitätsformierung nicht. Vielmehr sind sie sogar aktiv an deren Konstruktion beteiligt, indem sie die Rollen unreflektiert ausüben und somit weitergestalten.

Die vorliegende Arbeit soll sich in die bereits bestehende Forschung bezüglich der Frauendarstellungen Arthur Schnitzlers eingliedern, die bisher andere Typen in den Vordergrund stellte. Der Forschungsbeitrag soll in einer detaillierten Analyse der bisher wenig berücksichtigten Darstellung der „Witwe“ anhand der zwei erwähnten Erzählungen bestehen. Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Darstellung der Frauenfiguren, auch im Bezug auf die verschiedenen

Ausformungen dieser Rolle hin, werden durch eine Gegenüberstellung beider Werke analysiert werden.

Schnitzler zeichnet in beiden Texten die „Witwe“ als eine Frau mit spezieller Rolle. Zwar ist auch dieser Typus wie die meisten anderen sexualisiert, aber die gesellschaftlichen Konventionen beschränken ihre Lebensweise in anderem Maße, als andere Frauenrollen dies tun. Die vorliegende Arbeit soll die These diskutieren, dass die „Witwe,“ wie sie in den beiden vorliegenden Werken dargestellt wird, als asexuelles Wesen fungiert oder dass diese vielmehr durch die Verinnerlichung gesellschaftlicher Vorgaben sich selbst als dieses sieht. Dabei soll die Arbeit untersuchen, wie sich die ausgewählten Frauenfiguren in der Rolle der „Witwe“ mit den Identitätsmodellen auseinandersetzen, wie sie in die Krise geraten und wie sie letztlich bei dem Versuch einer Lösung des Konflikts scheitern. Dadurch zeigen die Texte einerseits den Konstruktcharakter dieser Identitäten auf und reflektieren Foucaultsche Betrachtungen zu Diskurs, Identität und Macht, andererseits untergraben sie auch die eigentlich aussichtslose Komponente dieser Prämissen, da sie dem Leser die Ausweglosigkeit aus vorstrukturierten gesellschaftlich–konstruierten Konditionen deutlich machen und ihm deshalb die Verhandlung der eigenen Identität ermöglichen. Letztlich wird gezeigt werden, dass eine versuchte Selbstbestimmung, wie sie von den Protagonistinnen angestrebt wird, niemals möglich ist, da außerhalb der präexistenten gesellschaftlichen Diskurse über Geschlechtsidentitäten kein Zugriff auf alternative Selbstkonstruktionen möglich ist und lediglich innerhalb der vorgegebenen Muster verhandelt werden kann.

Um genannte Ergebnisse zu erzielen, werde ich mich der theoretischen Grundlagen von Michel Foucault und Judith Butler bedienen (Kapitel 1). Hierbei soll der durch Foucault geprägte Diskursbegriff, welcher durch Paradigmen der Macht und der Wahrheit bedingt ist, als Ausgangspunkt gesehen werden. Butler liefert durch ihre theoretischen Ansätze der *gender*–Forschung die nötigen Prämissen für die Annahme der Konstruiertheit von sexueller Identität. Um

diese theoretischen Paradigmen mit einer Methode zu verbinden, wird eine textnahe Interpretation mit Hilfe der Erzählanalyse vorgenommen, wobei ich mich dabei auf Matias Martinez und Michael Scheffels Untersuchungen beziehen werde.

Anhand dieser methodologischen Basis wird die Analyse vorgenommen, wobei der Chronologie des Erscheinens der Erzählungen zufolge, zuerst eine Interpretation von „Frau Berta Garlan“ erfolgen wird (Kapitel 2). Anfangs wird dabei der Text auf erzähltechnische Mittel hin untersucht werden, die durch Mittel der Gedankendarstellung wie der *psycho narration*, der *erlebten Rede* und des *inneren Monologs* einen scheinbar unmittelbaren Zugang zur Figur eröffnen. Auch durch Distanzierungen und ausgewählte Handlungspräsentationen wird die Lenkung des Lesers durch den Erzähler aufgezeigt werden. Die anschließenden Deutungen werden sich auf die Konstruktion der Protagonistin beziehen, und es wird dargestellt werden, wie Berta von anderen Figuren und von sich selbst im Rahmen der vorherrschenden *gender*-Diskurse eine Identität zugesprochen wird.

Einer ähnlichen Vorgehensweise wird die zweite Erzählung „Frau Beate und ihr Sohn“ unterzogen (Kapitel 3). Nachdem die Erzählanalyse des Textes zu ähnlichen Ergebnissen wie die vorhergehende Analyse des früheren Werkes kommen soll, wird die Konstruktion der männlichen Figuren, die die Protagonistin vornimmt, untersucht werden. Dabei soll gezeigt werden, dass sich Beate anhand dieses Männerbildes selbstkonstruiert. In einem anschließenden Schritt wird Beates Abgrenzung ihrer eigenen Identität zu der einer anderen weiblichen Figur der Erzählung – der Baronin Fortunata – demonstriert und das feste Schema ihrer Identitätsmuster wird offenbar werden. Schließlich werden die Ergebnisse der gesamten Analyse in einem abschließenden Kapitel noch einmal kurz gegenüber gestellt werden.

1 Methode und Stand der Forschung

1.1 Methode

Um explizit die Darstellung der Witwe in den ausgewählten Erzählungen zu durchleuchten, wird die Untersuchung auf eine intratextuelle Betrachtung beschränkt, die Aspekte der Erzählanalyse mit Grundkonzepten der *gender*-Forschung verbindet. Hierbei soll „die Frau“ allgemein und besonders „die Witwe“ als textuelles Konstrukt gesehen werden. Um die Konstruktivität der zu untersuchenden *gender*-Rolle zu analysieren, werden als theoretische Basis der Diskursbegriff Michel Foucaults und Judith Butlers Thesen zum Konstruktivismus und zur Performativität von *gender* herangezogen. In Verbindung mit diesen beiden Ansätzen wird eine Analyse der Erzähltechnik durchgeführt, um zu zeigen, dass mit Hilfe der Verwendung von narrativen Mitteln, die die Innensicht der Figuren aufführen, eine größtenteils unbewusste Mitarbeit der Protagonistinnen an diesen Konstruktionen der Identitäts- und Rollenbilder stattfindet. Bevor ich die Analyse der Texte vornehme, ist es also notwendig, den theoretischen Hintergrund und die darauf aufbauenden Methoden zu erläutern.

1.1.1 Michel Foucault: Diskurs, Wahrheit und Macht

Michel Foucault argumentiert bezüglich des heftig umstrittenen Begriffs des Diskurses, das wohl Interessanteste daran sei, dass es in jeder Gesellschaft verschiedenste Verfahrensweisen gibt, die den Diskurs zu jeder Zeit kontrollieren. Diese Kontrolle bedeutet für Foucault, dass nur bestimmte „Wahrheits-Diskurse“ zugelassen und somit in Umlauf gebracht werden: „in every society the production of discourse is at once controlled, selected, organised and redistributed by a certain number of procedures“ („Discourse“ 52). Als Ausschließungsmechanismen kommen verschiedenste Prozeduren infrage, die Foucault in externe (z.B. das Verbot) und interne Verfahren (z.B. die Autor-Funktion) gliedert („Discourse“ 11–22). Diese Erklärung weist auf Foucaults weiten

Diskursbegriff hin, den er unter anderem in „L'ordre du discours“ (1971) entwickelt. Donald Hall definiert Foucaults Diskursidee als „a broad concept that he uses to refer to language and other forms of representation – indeed, all human mechanisms for the conveyance of meaning“ (91). Generell gesagt umfasst für Foucault der Begriff Diskurs also alles, was zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Gesellschaft an Sprachlichem und Nichtsprachlichem produziert wird, und darüber hinaus auch dasjenige, was durch Ausschließungsverfahren nicht in diesen Rahmen aufgenommen wurde. Zusätzlich beinhaltet diese Begriffsbestimmung die Regeln und Strukturen, die den Diskurs steuern und die Mechanismen, die bestimmte Diskurse aussondern (Mills 53–4). Vom dominanten Diskurs ausgeschlossene Elemente können demnach nicht einfach ignoriert werden, indem man sie als nicht relevant einstuft, sondern man muss diese Ausklammerungen hinterfragen, um den Diskurs, der dann tatsächlich weiter verbreitet wird, analysieren und verstehen zu können.

Auch der literarische Diskurs kommt durch Kontrollverfahren, die selektieren, zustande. Die Figuren eines Textes werden von denselben Einschränkungen beherrscht und halten sich an sie. Interessant ist es jedoch auch, neben dem tatsächlich Gesprochenen und Gedachten der Charaktere zu untersuchen, was sie aufgrund dieser Beschränkungen nicht sagen, was aber dennoch präsent ist. Denn hier ergeben sich für den Autor und den literarischen Text Möglichkeiten des Widerstands gegen den dominanten Diskurs, wie beispielweise ein vom Erzähler gesteuerter Subtext, der die Oberflächenbedeutung des Textes bestätigen oder untergraben kann.

Diskurse sind eng mit Machtstrukturen verstrickt, da ein Diskurs immer ein Ausdruck von Macht ist. Nur durch Macht kommt er zustande und wird weiter verbreitet. Laut Foucault können Diskurse „Wahrheiten“ schaffen und diese durch Wiederholung naturalisieren (Mills 55–62). Ein Diskurs ist nach Foucault durch den „Willen zur Wahrheit“ bestimmt („Discourse“ 54). Dabei hat jede Gesellschaft ihre eigene „Wahrheitsauffassung“, die entscheidet, welche Diskurse sie als „wahr“ anerkennt und welche sie als „unwahr“ ausklammert (Foucault, „Truth and Power“ 131). Für

Foucault ist „Wahrheit“ also immer relativ, nie absolut. Der „Wahrheit“ kommt dabei allerdings eine doppeldeutige Rolle zu, da „Wahrheit“ immer nur diskursiv konstruiert ist und es somit möglich ist, dass jemand die „Wahrheit“ (im obigen Sinne) spricht, diese aber nur als „wahr“ anerkannt wird, wenn sie auch in dem „wahren Diskurs,“ gesprochen wird (Foucault, „Discourse“ 61). Damit wirkt der „Wille zur Wahrheit“ als wichtiges übergeordnetes Ausschlussprinzip, womit aber auch eine Erkenntnis der „Wahrheit,“ wie man sie hinter Sprache vermuten möchte, ausgeschlossen ist (Foucault, „Discourse“ 56, 67). Wahrheit und Macht bedingen sich im Diskurs gegenseitig, da die Macht des Diskurses den Bezug zur „Wahrheit“ verlangt und es wiederum ein Ausdruck von Macht ist, sich in diesem „Wahrheitsdiskurs“ etablieren zu können: „we are subjected to the production of truth through power,“ schreibt Foucault, „and we cannot exercise power except through the production of truth“ („Two Lectures“ 93).

Dass ein Diskurs in den Bereich „des Wahren“ eintreten kann, ist also ein Zeichen von Machtgebilden (Mills 72). Allerdings kommt Macht wiederum auch erst durch Diskurs zustande: „there are manifold relations of power which permeate, characterise and constitute the social body, and these relations of power cannot themselves be established, consolidated nor implemented without the production, accumulation, circulation and functioning of a discourse“ (Foucault, „Two Lectures“ 93). Wie Wahrheit und Diskurs stellt auch Macht für Foucault etwas sehr Unstabiles und immer Fluktuierendes dar, ist aber gleichzeitig immer präsent. Nicht nur ein Mensch besitzt Macht und übt diese aus, sondern alles (und somit auch alle Diskurse) ist durch Macht geleitet und erzeugt diese Machtstrukturen gleichzeitig. So stellt Christopher Falzon fest: „there will always be resistance, revolt, struggle against social imposed constraints, renewed dialogue and the transformation of social forms. The agent of change here is the concrete, resisting human being“ (52). Für Foucault ist es nicht möglich außerhalb dieses Machtgebildes und damit auch außerhalb eines Diskurses zu stehen,

alles und jeder ist von Diskursen vorstrukturiert und jede Identität ist von Diskursen und Macht geschaffen („Two Lectures“ 93–9).

Trotz dieser Omnipräsenz von Macht ist diese für Foucault nicht notwendigerweise unterdrückend; vielmehr kann sie auch befreiend sein und ist fähig, Neues zu schaffen („Truth and Power“ 119). Die diskursive „Schaffung“ einer Identität stellt einen primären Effekt von Macht dar. Es ist somit ein direkter Zusammenhang zwischen Diskurs, Wahrheit und Macht gegeben, wobei alle drei Elemente sich gegenseitig bedingen und ausschließen. Ein Diskurs wird erst durch Macht produziert, reproduziert, kommt durch sie in die Zirkulation und wird durch sie anderen zugänglich gemacht. Die Wahrheit ist dabei einer der wichtigsten Ausschließungsmechanismen. Alle Diskurse werden vom „Willen zur Wahrheit“ geleitet und strukturiert. Der Diskurs, der nicht im „Wahren“ ist, wird auch nicht anerkannt, nicht weiter verbreitet und kann somit nicht in den Bereich des allgemeinen reproduzierten Wissens eingehen.

Auch Literatur, die einen eigenen Diskurs darstellt, nimmt an vielen verschiedenen Diskursen teil und konstituiert diese auch aktiv mit (Mills 117). In den zwei ausgewählten Werken Schnitzlers ist der *gender*-Diskurs der wohl bedeutendste neben medizinischen, psychoanalytischen und anderen Diskursen. Durch ihre Teilnahme am *gender*-Diskurs schaffen die Texte in diesem Bereich ihre eigene „Wahrheit,“ die in meiner Arbeit untersucht werden soll. Da der Wahrheitsbegriff bei Foucault eine gewisse Unschärfe aufzeigt, möchte ich ihn hier mit dem Ideologiebegriff Louis Althusser verbinden, da beiden die Ideen der Konstruktion, Omnipräsenz und Impermanenz zu Grunde liegen. „Ideologie“ bestimmt Althusser Meinung zufolge das soziale Zusammenleben der Menschen und weist ihnen ihren Platz im gesellschaftlichen Zusammenhang zu. Bei dieser Aufgabe kommt der Ideologie eine „wahre“ und eine „imaginäre“ Seite zu. Der wahre Teil ist darin zu sehen, dass die „Ideologie“ die wirklichen sozialen Strukturen der Menschen bestimmt, somit die Existenz eines Subjekts begründet und dessen Identität strukturiert (wobei indes in

westlichen Kulturen der Schein eines freien, selbstbestimmten Individuums zentraler Aspekt der ideologischen Strukturierung ist). Dabei verschleiert sie in Althusser's Sicht allerdings auf der imaginären Seite die Möglichkeit, diese sozialen Gebilde und die Situierung der Menschen darin zu durchschauen. Wie Foucault den „Willen zur Wahrheit“ als Antriebsmittel zur Schaffung von Neuem sieht, so erkennt Althusser in der Ideologie die Basis aller Interaktionen im sozialen Gefilde, also die Basis des menschlichen Zusammenlebens überhaupt. Wenn Foucault argumentiert, dass die diskursive „Wahrheit“ als Ausschlussprinzip arbeitet und „Wahrheiten“ außerhalb dieses Gefildes nicht zulässt, so behauptet Althusser, dass Ideologie durch Lücken und Auslassungen die Wahrheit verdeckt. Beiden ist daher gemeinsam, dass Identität nicht natürlich ist, sondern als ein soziales Konstrukt zu betrachten ist und dass ein Zugriff zur „wirklichen“ Wahrheit nicht möglich ist. Wie Foucault, der Macht als einen multidimensionalen, nicht–hierarchisierenden Komplex versteht, so sieht auch Althusser hinter dieser Konstruktion der Ideologie keinen Verantwortlichen; er erkennt lediglich an, dass sogenannte Staatsapparate, wie die Familie, Schulen, Kirchen und auch Literatur, diese Ideologien verbreiten und stützen (Belsey 52–4).

In Bezug auf Literatur weist Foucault dabei dem Autor, insbesondere dem Autor literarischer Texte, eine besondere Funktion zu. Der Autorname an sich hat keinen eigenen Wert (Foucault, „Author“ 107). Der Autor eines literarischen Textes ist nur ein spezielles Funktionsprinzip, welches wählt und aussondert, um aus den unzähligen diskursiven Möglichkeiten einen literarischen Text zu kreieren (Foucault, „Author“ 119). Es steht nach Foucault also kein einzelnes schaffendes Individuum hinter dem Text. Jedoch ist die Autor–Funktion insofern einmalig, indem sie gewissermaßen eine Schnittstelle darstellt, die in dieser Komposition des Textes genau diese spezifisch dort erscheinenden Diskurse in einer einzigartigen Weise zusammenfügt („Author“ 119). Dieser Idee von der Autor–funktion folgend, die auf dem zentralen Konstruktionscharakter

aufbaut, werde ich in meiner Arbeit nicht auf biographische Hintergründe Arthur Schnitzlers eingehen, um die methodologische Integrität des Ansatzes zu bewahren.

1.1.2 Judith Butler und die Konstruktion von *gender*

Wie viele feministische Forscherinnen und Forscher vor ihr stellt sich auch Judith Butler gegen die Annahme, dass Biologie Schicksal sei (6). Hierbei bezieht sie sich auf Simone de Beauvoir, eine feministische Philosophin, die erstmalig die Unterscheidung *gender–sex* vornahm (Butler 8). Wie auch immer man das biologische Geschlecht gesehen hatte, so galt für die Feministinnen die Regel „gender is culturally constructed [,] [...] [it] is neither the causal result of sex nor as seemingly fixed as sex“ (Butler 6). Demnach stellte *gender*, als soziales Geschlecht, für Feministinnen eine Interpretation des „natürlichen“ biologischen Geschlechts dar. Diese essentialistische Annahme, die Geschlechter in eine natürliche und eine sozial konstruierte, unnatürliche Kategorie unterteilt, stellt Butler infrage. In ihrem wegweisenden Werk Gender Trouble (1990) geht sie ebenfalls auf den Konstruktcharakter von *gender* als Bezeichnung des sozialen Geschlechts ein, allerdings revolutioniert sie darüber hinaus das Konzept der *gender–sex* Dichotomie, indem sie argumentiert, dass auch *sex* eine bereits konstruierte Größe darstellt und immer bereits *gender* ist: „If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called ‚sex‘ is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all“ (Butler 7). Damit versucht Butler zu verdeutlichen, dass *gender* nicht lediglich eine kulturelle Bedeutungszuweisung für ein vorher existierendes „natürliches“ Geschlecht ist, sondern dass auch dieses „natürliche“ biologische Geschlecht schon Konstruktcharakter aufweist: „gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which ‚sexed nature‘ or a ‚natural sex‘ is produced and established as ‚prediscursive‘“ (Butler 7). Die

gesellschaftliche Subjektformation beginnt mit dem Eintritt des Menschen in die „symbolische Ordnung“ der Diskurse, die Sinn zuweisen und Realität erschaffen.

Wie schon Foucault und Althusser vor ihr stellt Butler durch diese These des Konstruktivismus die Idee eines essentiell existierenden Ichs infrage, das sich hinter den Geschlechtsrollen verbergen könnte: „The notion that there might be a ‚truth‘ of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms“ (Butler 17). Auf Foucault aufbauend argumentiert sie, dass Identität, und damit auch *gender*-Identität, allein durch Diskurs in einem heterozentrischen, als einem von der „Wahrheit“ der Zweigeschlechtlichkeit, der Heterosexualität, bestimmten Raster geschaffen wird (Salih 47–8). Diese diskursiv bestimmte Identität wird durch ein wiederholtes Entwerfen und Strukturieren des Körpers naturalisiert (Butler 33). Entgegen der generell akzeptierten Idee des überzeitlichen Ichs steht für Butler hinter dem Konstrukt keine allgemeingültige Wahrheit, die erkannt werden kann: „There is no gender identity behind the expression of gender; that identity is performatively constituted by the very ‚expressions‘ that are said to be its results“ (Butler 25). Statt die jahrhundertealte Ideologie des sich selbst bewussten, autonomen, statischen Subjekts zu akzeptieren, versuchen Butler, Foucault und Althusser also die Entstehung und auch die Veränderung dieser Konstrukte zu hinterfragen (Salih 19). Dabei bezieht sich Butler auf einen ähnlichen Machtbegriff wie Foucault, der unstabil und fließend ist (Salih 63).

In dieser Konstrukt-Idee sieht Butler demnach keine starre Einheit, sondern sie stellt *gender* in den Bereich der Performativität, ihr wohl revolutionärster Gedanke. Dieser besagt, dass *gender* etwas sich immer wieder neu Bildendes ist, ein Prozess also, der niemals stagniert, sondern immer wieder neue Formen annimmt: „gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed“ (Butler 25). Allerdings bemerkt Butler, dass dieser Bereich der

Performativität und die wiederholten Handlungen, die sie daran knüpft, strengen Regeln unterliegen, die nicht gebrochen werden können (33). Diese wiederholten Handlungen sollen in der vorliegenden Arbeit dabei das Umgehen des Subjekts mit der Rolle bezeichnen. Wie bereits erwähnt, unterliegt diese Rolle zwar höchst einschränkenden Gesetzen, jedoch ist innerhalb dieser auch eine gewisse Bewegungsmöglichkeit gegeben. Dabei unterscheidet Butler ihre These der Performativität von dem Konzept der Performanz, die im Gegensatz zur Performativität ein vor der Tat vorhandenes Subjekt voraussetzt (Salih 63).

Gender wird also durch *gender*-Diskurse konstruiert. Geschlecht und Geschlechtsrollen sind diskursiv bestimmt, unter anderem auch durch den literarischen Diskurs, an dem die Texte „Frau Berta Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“ teilnehmen und den sie zugleich schaffen. Auf die spezifische Rolle der Literatur bei der Konstruktion von Identitäten geht Catherine Belsey ein. Wie Foucault und Butler argumentiert Belsey, dass Subjekthaftigkeit nicht fixiert ist, und sie schreibt der Sprache bei der Konstituierung des Subjekts eine äußerst wichtige Funktion zu. Literatur, als einer der größten Bereiche von Sprache, hat dabei großen Einfluss darauf, wie Menschen sich selbst und in ihren Beziehungen zu anderen sehen: „The [...] literary text could be argued to have a role in reinforcing the concepts of the world and of subjectivity which ensure that people ‚work by themselves‘ in the social formation“ (Belsey 61–2). Darüber hinaus erkennt Belsey der Literatur auch die Möglichkeit an, diese konstruierten Konzepte zu hinterfragen (61–2).

In den zwei Schnitzlerschen Erzählungen bewegen sich die beiden Protagonistinnen in einem *gender*-Diskurs, der sie als eine „asexuelle Witwe“ einstuft und der für sie natürlich und unhinterfragbar erscheint. Demzufolge sind beide Frauen diskursiv in ihrer geschlechtlichen Identität vorstrukturiert. Darüber hinaus schaffen sie allerdings den existierenden *gender*-Diskurs mit, indem sie durch ihre täglichen Handlungen ihre Geschlechtsrolle ausüben, diese dadurch mitkonstituieren und in den *gender*-Diskurs einbringen. Ihnen widerstrebt ihr Existenzmodus, allerdings können sie

wegen den ihnen so natürlich erscheinenden Daseinsformen ihr Unbehagen nicht artikulieren und sich nicht darüber erheben. Somit entsteht in den Erzählungen eine Auseinandersetzung zwischen angestrebter Selbstbestimmung und Rolle. Die ausgewählten Texte Schnitzlers sind dabei für eine Analyse des *gender*-Diskurses besonders geeignet, weil an ihnen die *gender*-Konstruktion sehr gut zu demonstrieren ist. Durch die Analyse der Erzähllhaltung, die sich fast nahezu auf eine Innenperspektive beschränkt, kann herausgearbeitet werden, welchen Einfluss der *gender*-Diskurs auf die literarischen Frauenfiguren hat, wie sie damit umgehen und wie sie diesen Diskurs fortschreiben. Die in dieser Arbeit verwendeten Prinzipien der Erzählanalyse werde ich im Folgenden erläutern.

1.1.3 Erzählanalyse

In „Frau Berta Garlan“ und ebenso in „Frau Beate und ihr Sohn“ spielt die Erzählperspektive und deren Rolle in der Konstruktion der *gender*-Konstrukte, sowie deren Subvertierung eine wichtige Funktion für die Analyse des *gender*-Diskurses. Im Hinblick auf den Modus der Erzählungen wird dabei nach Matias Martinez und Michael Scheffel zwischen den größeren Bereichen Distanz und Fokalisierung unterschieden.¹ Hierbei wird eine Abgrenzung bezüglich der Distanz des Erzählens zwischen der Erzählung von Ereignissen, der Erzählung von Worten und der Darstellung von Gedanken vorgenommen (47–67). Das Hauptaugenmerk werde ich dabei in dieser Arbeit auf die Darstellung von Gedanken legen, um die inneren Vorgänge der Protagonistinnen, die zur Konstruktion ihrer rollenkonformen Identität beitragen, aufzuzeigen und auch um darzustellen, wie diese Konstrukte empfunden werden.

Laut Martinez/Scheffel erfährt der Leser eine scheinbar unmittelbare Nähe zu den Ereignissen im *dramatischen Modus*, welcher den Erzähler weitgehend ausschließt und den Figuren

¹ Die Betrachtungen von Martinez und Scheffel basieren dabei auf den Untersuchungen Gérard Genettes und Mieke Bals. Meine eigenen Ausführungen sind Martinez und Scheffel verpflichtet.

mehr Platz einräumt. Dieser erscheint für den Leser im Gegensatz zum *narrativen Modus*, der den Erzähler bei der Schilderung in den Vordergrund stellt, wenig distanziert. Der *dramatische Modus* erzeugt durch das Ausbleiben von Reflexionen seitens des Erzählers, einer detaillierten Darstellung der Ereignisse und einer Erzählweise, die dieselbe Zeit beansprucht wie das Ereignis, den Anschein einer größtmöglichen Wirklichkeitsnähe. Auch wenn dieser Anschein erweckt wird, so ist die Handlung erzählt und vom Erzähler gesteuert, obwohl diese Tatsache im *dramatischen Modus* verdeckt bleibt und dem Leser eher nicht bewusst wird (Martinez/Scheffel 49–50).

Bei der Wiedergabe von Worten wird im *dramatischen Modus* zwischen verschiedenen Arten der Figurenrede unterschieden: Die wohl wichtigste Form ist die *zitierte Figurenrede*, die wiederum in *autonome direkte Figurenrede* (Rede ohne einleitende *verba dicendi* und womöglich sogar ohne Anführungszeichen) und *nicht autonome direkte Figurenrede* (Rede mit Gebrauch von *verba dicendi* und Anführungszeichen) unterteilt wird. Die *zitierte Figurenrede* drückt Unmittelbarkeit aus, da das Gesprochene der Figuren scheinbar distanzlos wiedergegeben wird. Die Zwischenstufe der Wiedergabe von Worten stellt die *transponierte Figurenrede* dar, die die *indirekte Rede* (steht im Konjunktiv und ist an ein übergeordnetes Verb gebunden) und die *erlebte Rede* (steht im Indikativ und ist nicht von einem Verb abhängig) umfasst. Die dritte Stufe, die *erzählte Figurenrede*, welche in *Gesprächsbericht* und *Erwähnung des sprachlichen Akts* aufgeteilt ist und die geringste Unmittelbarkeit aufweist, stellt den Erzähler wieder mehr in den Vordergrund und schafft Distanz zu den Figuren (Martinez/Scheffel 51–5). So ist beispielsweise im folgenden Zitat eine *autonome direkte Figurenrede*, das Extrembeispiel der unmittelbarsten Art der Wiedergabe von Worten gegeben: „Worin unterrichtest du denn eigentlich?‘ ,Worin, hab ich dir das nicht gesagt, daß ich Klavierlektionen gebe?‘ ,Klavier? So? Ja richtig... du warst sehr talentiert ...“ (Schnitzler, „Berta“ 457). Hier wird ohne Einmischung des Sprechers die Rede wiedergegeben, ganz im Gegensatz zu der *Erwähnung des sprachlichen Akts*, dem Extremfall der Mittelbarkeit, bei dem das Gesagte nur als Sprachakt erwähnt wird: „So sprach

sie weiter, fein und allzu gewählt, wie es Beate vorkam“ (Schnitzler, „Beate“ 54).

Bei der Wiedergabe der Gedanken einer Figur wird dieselbe übergeordnete Einteilung vorgenommen wie bei der Erzählung von Worten. Die unmittelbarsten Schilderungen sind dabei der *autonome innere Monolog* und das *Gedankenzitat* der *zitierten Rede*, die die Figur abermals scheinbar kommentarlos zu Wort kommen lassen und den Erzähler größtenteils ausschalten. Allerdings handelt es sich auch hier nur um eine Scheinunmittelbarkeit, denn der Erzähler wirkt bewusst mit und wählt seine Gedankenpräsentationen bewusst aus. So scheint der Leser im Extremfall der Unmittelbarkeit den direkten Zugang, mit all seinen Gedankensprüngen, zum Innenleben der Person zu erlangen: „Wie sieht denn nur Emil aus?... So-?...Nein, nein, das ist ja Richard...Aber fort...fort...“ (Schnitzler, „Berta“ 471).

Die nächste Stufe der *transponierten Rede* umfasst wiederum die *erlebte* und die *indirekte Rede* und die mittelbarste Form stellt der *Bewusstseinsbericht* in der erzählten Rede dar (Martinez/Scheffel 51–63). Dieser Bewusstseinsbericht, auch *psycho-narration* genannt, zeugt Jochen Vogt zufolge von einer starken Präsenz des Erzählers, der „Wahrnehmungen und Empfindungen einer Figur [zeigt, die] der Kontrolle ihres wachen Bewusstseins entzogen sind“ (160). Diese werden oftmals auch gerafft und zensiert wiedergegeben, was eine Distanz zur Figur wiederum steigert (Vogt 157): „Denn plötzlich merkte sie, daß sie die Linien ihres Körpers spielen ließ. Hilfesuchend heftete sie den Blick auf ihres Sohnes Stirn“ (Schnitzler, „Beate“ 71). In der *erlebten Rede* hingegen tritt der Erzähler mehr in den Hintergrund und lässt scheinbar seinen Figuren mehr Raum. Somit „stellt [er der Figur] gewissermaßen nur das Medium ihrer Bewußtseinsäußerung zur Verfügung. Es scheint, als sei er im Einklang mit seiner Figur und deren Bewusstsein – was auch den Lesern erleichtert, sich einzufühlen und das exponierte Problem zu ‚erleben‘“ (Vogt 168), auch wenn der Erzähler durch die Wahl der dritten Person Singular noch präsent ist: „Nein, er wusste nichts von ihr. Oder nahm er es nur hin? Verstand er es, obwohl sie seine Mutter war?“ (Schnitzler, „Beate“ 106).

Vogt geht gesondert auf die verschiedenen Arten und Wirkungen des *Erzählerberichts* ein. Demnach „soll [der Erzählerbericht] alle Textelemente bezeichnen, die unmittelbar dem Erzähler bzw. der Erzählinstanz zuzuschreiben sind, wobei neben der „berichtenden“ Funktion im engeren Sinne [...] auch andere Funktionen (das Besprechen) eine Rolle spielen“ (Vogt 145). Genau diese besprechende Rolle ist es, die uns von der bloßen Einschätzung der Figur über sich selbst und ihre Umwelt distanziert und als übergeordnete Erzählinstanz an der dargestellten Präsentation mitwirkt. Damit wird bei meiner Analyse der Erzählungen neben der Ansicht der Figur selbst auch die Einschätzung des Erzählers zu bestimmten Situationen von Bedeutung, der zur Konstruktion des *gender*-Diskurses beiträgt beziehungsweise sich von dem Beitrag der Protagonistin distanziert.

Somit wird deutlich, dass der Erzähler in unterschiedlicher Weise Einfluss auf die Präsentation der Handlung nimmt und dadurch auch den Leser in eine bestimmte Richtung lenkt, die diesem oft nicht bewusst ist. Durch einen Wechsel verschiedener Perspektiven, wie beispielsweise bei einem Abwechseln von *Erzählerbericht* und *erlebter Rede*, wenn subjektive Reaktionen nahezu unbemerkt in neutrale Erzählungen gemischt werden, wird die Einschätzung dieser Leserlenkung oftmals noch erschwert (Martinez/Scheffel 87). Hier kann man wieder mit Foucault argumentieren, dass durch die Erzählinstanz, welche die Diskurse wählt und aussondert, „Wahrheiten“ gebildet werden, wobei der Text an sich eine „Wahrheit“ entwirft.

Eine äußerst bedeutende Rolle spielt auch die Fokalisierung des Erzählens. Dabei soll der „Standpunkt, von dem aus das Erzählte vermittelt wird, [...] dem Standpunkt des Wahrnehmenden [...] und dem des Sprechers“ (Martinez/Scheffel 63) untersucht werden. In den beiden Erzählungen überschneiden sich diese Standpunkte nicht. Zwar gibt der Erzähler das Geschehen nur aus Sicht der Protagonistinnen wieder, jedoch hat er einen breiteren Wissenshorizont, der es ihm erlaubt, Gedanken der Figur zu beurteilen, die ihr nicht bewusst sind. Zu unterscheiden sind hierbei die *Nullfokalisierung (auktorial)*, wobei der Wissenstand des Erzählers über den der Figur hinaus geht; die

interne Fokalisierung (aktorial), bei der sich das Wissen des Erzählers mit dem der Figur deckt; und die *externe Fokalisierung (neutral)*, wobei der Erzähler keinen Einblick in das Wissen der Figur erhält und nur äußere Geschehnisse wahrnimmt (Martinez/Scheffel 63–7). Somit würde es sich bei beiden Erzählungen um einen stetigen Wechsel zwischen *Null-* und *interner Fokalisierung* handeln, der den Effekt hat, dass über die Wiedergabe der Gedanken der Figur hinaus auch der Erzähler in die Handlung eingreift und den Leser damit lenken kann.

Durch diese Arten der Fokalisierung, wie durch die Präsentation der *erlebten Rede* und des *inneren Monologs* werden dem Leser die textuellen Ereignisse hauptsächlich aus Sicht der Protagonistinnen wiedergegeben. Die fiktionale Welt wird also nicht neutral, sondern durch sie interpretiert dargestellt. Durch diese Perspektivierung findet eine Ausklammerung von bestimmten Dingen statt. Dabei zeigt die zeitweilige *psycho-narration* unbewusste Gefühle der Figuren, die auf ihre „wahre“ Natur hinweisen und die lenkende Hand des Erzählers deutlich erkennen lässt. Das Innenleben der beiden Protagonistinnen wird durch diese Mittel zwar angedeutet, jedoch kommt es nie gänzlich zum Vorschein und wird für andere Figuren (im Gegensatz zum Effekt der *direkten Rede*) nie deutlich. Die Analyse dieser erzählerischen Aspekte eignet sich hervorragend, um das Umgehen der Figur mit der Witwenidentität zu untersuchen und den dabei entstehenden Konflikt mit ihrer Umwelt zu analysieren.

Bezüglich des Aspekts der Stimme, durch den Martinez und Scheffel „die Probleme [...], die den Akt des Erzählens und damit neben der Person des Erzählers auch das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem sowie von Erzähler und Leser/Hörer“ (68) bezeichnen, werde ich lediglich auf die Stellung des Erzählers zum Geschehen eingehen (80). Hierzu wird die Trennung zwischen einem *heterodiegetischen* Erzähler, der unbeteiligt am Geschehen ist, und einem *homodiegetischen* Erzähler, der als eine der Figuren an der Handlung teilnimmt, vollzogen (Martinez/Scheffel 81).

Bei Schnitzler wird das Geschehen durch einen *heterodiegetischen* Erzähler wiedergegeben, der

allerdings fast ausschließlich die Sicht der Protagonistinnen beschreibt. Trotz des nicht involvierten Erzählers und des Gebrauchs der dritten Person Singular im Präteritum wird die persönliche Sicht der Protagonistinnen durch oben erwähnte Mittel scheinbar nahezu unmittelbar wiedergegeben, was den Eindruck einer großen Nähe zur Figur schafft.

1.2 Stand der Forschung

Einen ersten Überblick über die wichtigsten Forschungsströmungen zu Arthur Schnitzler und seinem Werk geben Martin Swales in Arthur Schnitzler: A Critical Study, Petrus W. Tax und Richard H. Lawson in Arthur Schnitzler and His Age, Michaela Perlmann in dem Band Arthur Schnitzler (1987) und Andrew C. Wisely in Arthur Schnitzler and Twentieth-Century Criticism (2004). Swales behandelt neben Schnitzlers Beziehung zu seiner Zeit unter anderem sein Verhältnis zur Psychoanalyse, Schnitzlers Verbindung von Moral und Sprache und die verschiedenen Verfahrensweisen des Autors mit der Komödie und der Tragödie. Tax und Lawson beziehen sich bei ihren Untersuchungen auf die Einflüsse von Freud und Bahr auf Schnitzler, die Themenbereiche von Liebe und Tod in den Erzählungen und geben Analyseansätze zum „Spiel im Morgengrauen“ und „Märchen.“ Wisely legt seine Schwerpunkte auf die journalistische Kritik zu Schnitzlers Zeit, die erste kritische Monographie zu Schnitzler, Schnitzler als humanistische Institution, emanzipatorische und sozialhistorische Herangehensweisen an sein Werk, die Arbeit an seinem Tagebuch und die Verfilmung der „Traumnovelle.“ Perlmann behandelt den bibliographischen und biographischen Hintergrund zu Schnitzler, seine Lyrik, das dramatische Werk, seine erzählenden Schriften und seine Aphoristik. Sie geht unter anderem bei ihrer Behandlung der Erzählungen Schnitzlers auch auf den Typus der „Witwe“ bei „Frau Berta Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“ ein. Es ist Perlmanns Verdienst, diesen Schnitzlerschen Typus erstmalig erkannt und definiert zu haben. Jedoch bleibt ihre Analyse auf eine dreiseitige Ausführung beschränkt. An diesem Punkt

wird meine Arbeit ansetzen und eine detaillierte Untersuchung dieses spezifischen Typus und der mit ihr verbundenen Identitätskrise liefern.

Die Figuren in Arthur Schnitzlers Werken werden oft typisiert dargestellt und entsprechen auch stereotypischen Ausprägungen der gesellschaftlichen Vorstellungen. Dazu leistete die Schnitzler-Forschung bereits einige Beiträge. So argumentiert Josef Körner in einer sehr frühen Untersuchung von Schnitzlers Charakteren in Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme (1921), dass Frauen bei Schnitzler immer nur als Sinnwesen aus der Sicht des Mannes geschildert werden. Konträr zu Robert A. Kann (1982) plädiert Körner, dass diese Frauen meist eine gesellschaftliche Kaste darstellen. In „Arthur Schnitzler's Typology“ (1963) unternimmt Herbert Lederer eine breitere Einteilung der Schnitzlerschen Typen, die positive Figuren und deren negative Gegenstücke umfasst. Wie Rolf-Peter Janz und Klaus Laermann (1977) erforscht auch Jürg Scheuzger (1975) Typen, wie unter anderem das berühmte Schnitzlersche „süße Mädels“, welches einerseits naiv und unkompliziert, andererseits begehrenswert und selbstbewusst ist, oder den unmoralischeren Typus der „Dirne.“ Eine ausführliche Untersuchung zu der Figur der Prostituierten, der „Dirne,“ in Arthur Schnitzler Werk liefert Ruediger Mueller (2001).

Auf die gängigsten Frauentypen bei Schnitzler nimmt auch Barbara Gutt in ihrer weit diskutierten Untersuchung Emanzipation bei Arthur Schnitzler (1978) Bezug. Als erste erkennt sie, dass Schnitzler in seinen Werken gegen die untergeordnete Behandlung der Frauen schreibt. Sie untersucht, inwieweit sich Typen wie beispielsweise „die Integrierte,“ „das alternde Fräulein,“ „die Dirne,“ „die Mondäne“ und „das süße Mädels“ emanzipieren können. Renate Möhrmann (1985) führt diesen Argumentationszug fort, wobei sie auch beschreibt, wie Schnitzler sich parteiisch für das weibliche Geschlecht einsetzt. Ulrike Weinhold (1987) dagegen plädiert, entgegengesetzt zu Marianne Knobens-Waubens (1990) Untersuchung und der der Traumdeutung Freuds verhafteten Analyse Perlmans (1987 Traum), für eine Distanzierung von einer weit verbreiteten freudschen

Interpretation von Schnitzlers Werken und stellt die Darstellung von Schnitzlers Frauenfiguren unter die Prämisse eines vorherrschenden männlichen Diskurses. Aus ihrer Sicht kann sich die Frau nur durch die Ablösung aus der männlichen Herrschaft über sie emanzipieren. Ruth Klüger (2001) sieht trotz Schnitzlers Versuch einer theoretischen Gleichberechtigung der Frau ihre verbleibende stete Unterordnung, aus welcher sie nicht fähig ist sich zu befreien.

Eine weitere Perspektive zur Typenhaftigkeit werfen Alfred Doppler und Dagmar Lorenz auf, indem sie die Figuren Schnitzlers in einen gesellschaftskritischen Zusammenhang einbetten. Doppler (1985) zeigt Schnitzlers Handhabung der damals vorherrschenden Doppelmoral, die den Schein über das Wesen stellt. Außerdem zeigt er das Umschwenken des Literaten von der Männer- auf die Frauenperspektive, während Lorenz (2003) die Schnitzlersche Darstellung seiner Charaktere mit der Erfahrung in seiner Gesellschaft untersucht. Wie Doppler argumentiert auch Renate Möhrmann (1985), dass sich die Darstellung der Frauen in den Werken Schnitzlers ab der Jahrhundertwende verändert und die Perspektivierung auf die der Frau übergeht.

Bezüglich der Erzählung „Frau Berta Garlan“ finden sich folgende Sekundärwerke: Eine auf die historische Realität bezogene Analyse des Textes unternehmen Ulrich Weinzierl (1989), der einen kurzen Überblick über die Einordnung des Werks in die Zeit Schnitzlers und dessen biographischen Hintergrund schafft, und Renate Wagner (1980), die die autobiographische Grundlage der Erzählung, nämlich Arthur Schnitzlers Jugendliebe zu Franziska Reich, beschreibt. In einem frühen Werk über Schnitzler bezeichnet Richard Specht (1922) die Erzählung als die „österreichische ‚Madame Bovary‘“ (286) und hebt damit hervor, wie die Darstellung von einfachen bürgerlichen Figuren durch den psychologischen Blick des Autors eine tiefgründige Illustration menschlich inhärenter Gefühlsvorgänge präsentiert. Thomas Eicher (1993) geht auf die symbolische Kraft von Bildern in der Erzählung ein und veranschaulicht die damit einhergehende Verknüpfung von textueller Realität und psychischer Wirkung auf die Figuren. Die wohl ausführlichste Behandlung des

Textes nimmt Barbara Neymeyr in ihrem Artikel „Libido und Konvention“ (1997) vor. Dabei demonstriert sie, inwiefern gesellschaftliche Normen mit den inneren Wünschen der Protagonistin kollidieren. Bertas Charakter, der durch tiefe Ambivalenzen geprägt ist, und ihre zeitweilige Selbsttäuschung durch das unreflektierte Annehmen der bestehenden Konventionen stellen bei Neymeyr auch einen Grund für das letztliche Scheitern dar. Ähnlich wie Neymeyr behandeln Horst Thomé (1993) und Iris Paetzke (1992) Bertas Charakter. Paetzke spricht ihr eine fehlende Identität zu und erkennt ihr am Ende auch einen Lernprozess ab, und Thomé beschreibt Bertas Flucht in gesellschaftliche Rollen und Klischees, die ihre wahren Intentionen überdecken und damit die Selbstrealisierung unmöglich machen. Andrea Rumpold (1994) diskutiert die Beziehung zwischen äußerlichem Auftreten der Protagonistin und männlicher Erzählhaltung. Durch das Erscheinungsbild Bertas spiegelt sich für sie auch das Ungenügen der Protagonistin eine mondäne Liebhaberin zu sein, die sie gerne sein würde, wider. Wolfgang Lukas (1996) arbeitet einen Überblick über die räumlichen und typologischen Oppositionsstrukturen des Textes heraus.

Wie Alfred Doppler (1985), der schon die Untertänigkeit Bertas hervorhob, behandelt Elsbeth Dangel (1991) die Erzählung, indem sie auf den Perspektivenwechsel Schnitzlers hinweist. Sie geht dabei weniger auf die Schwächen von Bertas Charakter ein, sondern hebt vornehmlich den Akt der Grenzüberschreitung der Protagonistin hervor. Die Unmöglichkeit der freien Entfaltung unter den gesellschaftlichen Beschränkungen und den speziellen Status der Ehe in „Frau Berta Garlan“ behandelt Rolf Allerdissen (1985 „Ehe“). Das Thema der Ehe greift auch Andreas Wicke (2000) auf, um daran den von Schnitzler behandelten gesellschaftlichen Doppelstandard zu zeigen und um Typen wie das „gefallene Mädchen“ zu exemplifizieren. Auch Nancy C. Michael (2001) sieht Berta als eine den Normen verhaftete Figur, welche auch durch die Perspektive des Erzählers einem männlich dominierten System untergeordnet wird.

Auf die genrehaften Merkmale des Textes bezieht sich G. J. Weinberger (1992). Er versucht zu zeigen, inwiefern man die Erzählung in das Genre des Bildungsromans einordnen könnte. Eine Untersuchung der Erzähltechnik nimmt schon 1934 Werner Neuse vor, der in Schnitzlers Werk die Möglichkeit der Darstellung eines seelischen Bildes der Figuren durch die erzähltechnischen Mittel von *erlebter Rede* und *innerem Monolog* beschreibt. Eine daraus resultierende psychologische Interpretation von Bertas Charakter schließt sich hier an, wobei auch Beverly R. Driver (1971) bei ihrer Erzählanalyse ähnlich ansetzt. Vergleichbar geht auch Silvia Jud (1996) vor, indem sie „Frau Berta Garlan“ einer ausführlichen Untersuchung der Erzählsituation unterzieht. Sie geht am Rande auf deren Auswirkung auf die Interpretation ein.

Weniger Beachtung schenken Wissenschaftler bisher der späteren Erzählung Schnitzlers „Frau Beate und ihr Sohn“ (1913). Eine der wenigen ausführlicheren Behandlungen des Textes ist Michael Titzmanns Abhandlung „Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne: Zur Interpretation von Arthur Schnitzlers ‚Frau Beate und ihr Sohn‘“ (1998). Titzmann beschreibt die Unvereinbarkeit von Norm und Potential, die in der Protagonistin schlummern und die somit die „Witwe“ in eine Zwischenposition zwischen die Typen „Mutter“ und „Hure“ zwingt. Diese Zwischenstellung ist für die Gesellschaft nicht tragbar. Eine ähnliche Überschreitung der moralischen Grenzen diskutiert auch Dangel (1985), während das Problem der Maskenhaftigkeit der Gesellschaft, an der sich auch die Protagonistin selbst beteiligt, von Rolf Allerdissen (1985 *Schauspieler:ei*) behandelt wird. Michael Worbs (1983) beschreibt die enge Verbindung der Erzählung mit der freudschen Theorie.

Eine Behandlung beider Erzählungen nimmt Herbert Knorr (1988) vor. Er untersucht den „Spielcharakter“ der vorliegenden Werke und stellt eine von der Norm überdeckte Triebwelt der Charaktere fest, in der niemals ein selbstbestimmtes Ich existieren kann, da die Figuren zu sehr an den Konventionen festhalten. Konstanze Fliedl (1997) behandelt die vorliegenden Erzählungen im

Hinblick auf Erinnerung. Sie stellt fest, dass sich Berta durch ihre Lückenhaftigkeit ihres Erinnerns eine Illusion der vergangenen Liebe erschafft, wohingegen Beate eine Erinnerungslüge allmählich dekuvriert. Katherine Arens (2003) argumentiert, dass Berta dem sozialen Stereotyp der naiven kleinbürgerlichen Frau entspricht, deren Pendant in der Figur der Anna Rupius liegt. Gefangen in einer beengenden Kleinstadt und unfähig sich in ihre Umwelt zu integrieren spielen beide das ungerechte Spiel der Gesellschaft mit und scheitern letztlich an der Unerfüllbarkeit ihrer Träume. Eine noch selbstbezogener Figur stellt für Arens Beate dar, die mit aller Kraft versucht ihren Rang und ihr Ansehen in der Gesellschaft aufrecht zu erhalten und die am Ende durch den Doppelselbstmord zusammen mit ihrem Sohn aufzeigt, dass die sozialen Formen *ad absurdum* geführt sind. In beiden Erzählungen wird somit deutlich, dass für Frauen mit Wünschen wie Berta und Beate keine akzeptierbaren Rollen in der Gesellschaft vorhanden sind.

In dieses weit diskutierte Feld um Frauentypen, Gesellschaftsnormen und Ich-Entfaltung gliedert sich nun meine Arbeit ein. Anhand des wenig untersuchten Typus der „Witwe“ soll der Konstruktcharakter dieses *gender*-Stereotyps erörtert werden. Durch eine Analyse dieser zwei Werke Schnitzlers wird der Widerstreit zwischen Rollenerwartung und einer unmöglichen, selbstbestimmten Lebensweise aufgeführt. Damit wird nicht nur ein Beitrag zur Werkexegese, sondern auch zur Typenforschung Schnitzlers geschaffen.

2 „Frau Berta Garlan“

2.1 Die Konstruktion Bertas durch den Erzähler

Die 1901 erschienene Erzählung „Frau Berta Garlan“ stellt einen kurzen Abschnitt aus dem Leben der jungen Witwe Berta dar. Diese lebt seit ihrer Heirat in einer kleinen Provinzstadt in der Nähe Wiens. Vor drei Jahren ist ihr Mann gestorben und seitdem erzieht sie ihren Sohn mit Hilfe einer Haushälterin allein. Sie lebt ein nach festem Ablauf gegliedertes Leben, das durch die Erziehung ihres Kindes, die Besuche am Grab ihres Ehemannes, ihren Klavierunterricht, und die regelmäßigen Besuche bei der Familie ihres Schwagers und einem Ehepaar des Ortes geprägt ist. Die Erzählung thematisiert Bertas erneutes sexuelles Erwachen, das sie auch dazu bringt, partiell aus ihrem bisherigen sozialen Erwartungsdenken auszubrechen.

Das Bild Bertas wird größtenteils durch den Erzähler gezeichnet, der dem Leser bestimmte, ausgewählte Informationen über sie liefert, diese in einer gewissen Weise darstellt und dadurch die Meinung des Lesers über sie manipuliert. Außerdem sehen die anderen Figuren des Textes in Berta nicht das asexuelle Wesen, das sie selbst zu sein meint. Schließlich entwirft auch die Protagonistin selbst ein Bild über sich. Die Veränderungen, die Berta zum Zeitpunkt der Erzählung durchmacht, lässt ihr von sich selbst konstruiertes Bild als „keusche Witwe“ nicht mehr zu. Sie gerät damit in einen Konflikt, der sie verschiedene Identitätsschemata durchleben lässt. Darin versucht die Protagonistin zwischen den gesellschaftlich sanktionierten Identitäten der „braven Tochter“, der „Ehefrau“, der „Mutter“ und der „asexuellen Witwe“, die noch nach dem Tod ihres Mannes diesem die Treue hält, einen Platz in ihrer Welt zu finden. Aufgrund dieser Muster werde ich bei der Analyse der Darstellung der Protagonistin diese drei Ebenen unterscheiden: die des Erzählers, der anderen Figuren und der Protagonistin selbst.

Wie bereits erwähnt, wird die Erzählung von einem *heterodiegetischen* Erzähler wiedergegeben. Demnach nimmt der Erzähler selbst nicht am Geschehen teil, sondern berichtet von einem Punkt

außerhalb der Geschichte. Sein Wechseln zwischen *Null-* und *interner Fokalisierung* erlaubt ihm einen Zugang zur Figur, der ihren Wissenshorizont übersteigt. Die geschickte Manipulation der unvermittelten Information erlaubt die *Nullfokalisierung* und beschreibt dabei die Perspektive des Erzählers, die über die der Protagonistin hinausreicht. Sie ermöglicht es dem Erzähler, sich von Berta zu distanzieren. Jedoch macht der Erzähler nur teilweise von dieser übergeordneten Sichtweise Gebrauch und lässt durch *interne Fokalisierung* meist den Gedanken der Figur den Vortritt. Diese *interne Fokalisierung* wird am deutlichsten durch den Gebrauch von *psycho narration*, *erlebter Rede* und des selten verwendeten *inneren Monologs*. Diese Erzählmittel schaffen Einblick in das Innenleben und dadurch in die Selbstkonstruktion der Protagonistin. Auch durch *direkte Rede* Bertas und anderer Personen zeichnet sich ein Bild ihrer Rollen und deren Widerstreit mit der Individualität der Frauenfigur.

Hat Silvia Jud mit ihrer Untersuchung der Erzählanalyse von „Frau Berta Garlan“ einen detaillierten und aussagekräftigen Beitrag zum Werk geleistet, so werde ich mich in der folgenden Erzählanalyse von ihren Erkenntnissen teilweise abheben. Jud argumentiert, dass die Erzählung durch Berta als „Reflektorfigur“ wiedergegeben wird, demnach „keine Erzählerebene“ besteht und lediglich „Erzählerrelikte“ existieren, die eine wirkliche Erzählerfunktion nicht mehr erkennen lassen (420–2). Der Ausgangspunkt meiner Analyse ist, ähnlich wie der Beverly R. Drivers, dass ein Erzähler an der Präsentation der Handlung maßgeblich beteiligt ist und das textuelle Geschehen und den Leser lenkt. Driver argumentiert folgendermaßen: „The narrator is quite withdrawn, so that Berta’s view can dominate at all times. Yet it is obvious that the controlling hand of an external narrator is present. There are no examples of direct narrator intrusion in the work, but narrator direction and manipulation are quite clear, nonetheless“ (286). Nancy C. Michael glaubt in der Erzählhaltung eine „privileged perspective [...] of the middle–class (male) professional“ (20) zu erkennen. Allerdings wird die folgende Analyse auf derart fragliche Einschätzungen nicht eingehen.

Dabei ist für die Veranschaulichung der Erzählerfunktion bei der Darstellung der Protagonistin vor allem der Beginn der Geschichte bedeutend, in dem der Erzähler die Figur Bertas dort situiert, wo sie ihren Platz in der Handlung und in der erzählten Welt einnehmen soll. Zwar verzichtet der Erzähler auf eine Exposition, dennoch wird Berta durch Mittel der indirekten Charakterisierung von Anfang an so dargestellt, dass ein festes Bild von ihr entsteht, das den gesamten Text beeinflusst. Die Erzählung von Bertas Geschichte setzt *in medias res* an einem scheinbar gewöhnlichen Tag ihres Lebens ein, bei einem ihrer herkömmlichen Spaziergänge mit ihrem kleinen Sohn vom Friedhof nach Hause. Sie besucht das Grab ihres Mannes regelmäßig und zeigt damit ihre andauernde Verbundenheit zu diesem: „Es war ein Spaziergang, den sie zwei– oder dreimal in der Woche zu machen pflegte. [...] sie [wandelte] dort oben auf dem gepflegten Kies, zwischen den Kreuzen und Steinen umher [...], und [verrichtete] am Grab ihres Mannes ein stilles Gebet [...] oder [legte] auch ein paar Feldblumen hin“ (Schnitzler, „Berta“ 391).² Alles, was der Leser hier von dem gegenwärtigen Leben der Protagonistin erfährt, ist, dass sie Mutter und Witwe ist und in einer kleinen Stadt ein Leben nach festem Ablauf führt. Ganz den Rollen konform, die sie für ihre soziale Stellung als angebracht erachtet, verbringt Berta ihr Dasein. Auch ihr Klassenstatus ist neben ihrer Geschlechtsrolle gleich von Beginn an festgelegt: Als alleinstehender Frau ist es ihr möglich am Tage Spaziergänge zu unternehmen, was bedeutet, dass sie nicht jeden Tag schwer arbeiten muss, um den Unterhalt für sich und ihr Kind zu verdienen. Darüber hinaus kann Berta sich sogar ein Kindermädchen leisten, das auch ihren Haushalt erledigt. Sie ist nicht wohlhabend, was auch durch die späteren Bedenken in Wien demonstriert wird: „sie [...] bezahlte dem Dienstmann, was er forderte, und fand, daß es für ihre Verhältnisse gar nicht wenig sei“ (485). Jedoch ist ihre finanzielle Situation, die sie auch durch Klavierlektionen aufbessert, keineswegs bedenklich. Demnach gestaltet

² Alle in Kapitel 2 unmarkierten Zitate sind Arthur Schnitzlers „Frau Berta Garlan“ entnommen.

der Erzähler Berta als Subjekt, das sich scheinbar in die äußere Struktur ihrer Lebensbedingungen vorteilhaft eingefügt hat und auch ökonomisch sicher gestellt ist. Ihre gesellschaftliche Situation wäre demnach vom Erzähler geschaffen.

Neben dieser öffentlichen und sozialen Einordnung Bertas zeigt allerdings der Erzähler hier schon weiterreichende Charakteristika Bertas auf, die einen tieferen Einblick in ihre Situation verschaffen. Obwohl alle äußeren Anzeichen, wie die Blumen–Niederlegung und der regelmäßige Grab–Besuch darauf hinweisen, dass Berta auch über den Tod hinaus ihrem Mann Treue und Hingabe entgegenbringt, die in aufrichtiger Trauer ihren Anschein finden, zeigt der Erzähler bereits, dass der äußerliche Schein und die innere Verfassung Bertas nicht übereinstimmen. Nach außen hin ist sichtbar, dass sie die Verbindung zu ihrem Mann nach dessen Tode aufrecht erhält und auch keinerlei erotische Kontakte zu anderen Männern pflegt. Indes wird dieses Bild der trauernden Witwe sogleich durch die Beschreibung ihrer Gefühle in *psycho narration* relativiert, wenn der Erzähler darlegt, dass sie bei den Gedanken an ihren Mann „kaum mehr die leiseste schmerzliche Bewegung empfand“ (391). Hier macht also bereits der Erzähler durch das Aufzeigen der Diskrepanz zwischen öffentlicher Haltung und innerer Einstellung darauf aufmerksam, dass die Identität Bertas eine konstruierte ist, die den Erwartungen der Gesellschaft entspricht. Auch in einer späteren Szene repräsentiert Berta nach außen ihre andauernde Verbundenheit zu ihrem toten Gatten, dem sie wieder einmal durch einen Besuch auf dem Friedhof die Ehre erweisen will. Allerdings geschieht das auch dieses Mal nicht aus Zuneigung, sondern aus reinem Pflichtgefühl heraus: „Irgend etwas in ihr sagte ihr, daß sie heute wieder einmal auf den Friedhof gehen mußte. Sie hatte aber nicht die Empfindung, als hätte sie ein Unrecht gut zu machen, sondern als müßte sie jemanden, dem sie sich ohne triftigen Grund entfremdet hatte, wieder einmal besuchen“ (442). Dieses „Irgend etwas“ benennt direkt den Diskurs der Witwe. In dieser diskursiven Sphäre ist Berta an ihre Pflichten als trauernde Frau gebunden, die den Kontakt zum Verstorbenen involviert. Jedoch gegenüber

Klingemann, der sie am Grab ihres Mannes aufsucht, verteidigt sie dieses, wenn auch nicht zutreffende Bild der auch nach dem Tod des Mannes noch treuen Witwe: „Ich habe keine Lust, weiter mit Ihnen zu reden...Und gar hier“, setzte sie hinzu mit einem Blick nach unten, der den Toten gleichsam um Entschuldigung bat“ (443). Hier wird ein Disziplinardiskurs deutlich, in den sich Berta eingliedert, wenn sie sich für die Übertretung der Grenzen ihrer Witwenidentität bei ihrem Mann gewissermaßen entschuldigt. Damit definiert sie sich selbst die Schranken der Rolle und kehrt dadurch in sie zurück. Hierauf und auf dessen Bezug zu Foucault soll später noch detaillierter eingegangen werden. Eine Szene mit ihrer kleinen Nichte Elly zeigt auch, dass diese Berta nach deren für die Öffentlichkeit konstruierten Bild der treuen Witwe beurteilt, wobei Berta sich innerlich schon so weit davon entfernt hat, dass sie zunächst den Zusammenhang gar nicht versteht, und als sie es tut, den Gedanken sofort wieder von sich weist:

„Willst du mir nicht sagen, Tante –“, Was denn, Elly?“, Schau, ich bin ja jetzt schon groß, erzähl’ mir doch von ihm.“ Berta schrak leise zusammen, denn ihr war mit einemmal, als bezöge sich diese Frage nicht auf ihren verstorbenen Mann, sondern auf irgendeinen anderen. Und plötzlich sah sie das Bild Emil Lindbachs vor sich [...] und sie empfand eine Art Rührung über die schüchterne Frage des jungen Mädchens, das glaubte, sie trauere noch immer um ihren verstorbenen Mann. (404)

Die Betonung der Andersartigkeit des Tages, die durch die „merkwürdige Stille“ (390), das Ausbleiben vom üblichen Aufeinandertreffen mit anderen Leuten und die ungewöhnliche Wärme des Tages charakterisiert wird (390–1), deutet eine sich anbahnende Veränderung des Lebensablaufs der Protagonistin an. Ein erneutes sexuelles Erwachen Bertas bereitet sich vor, das ihr Selbstbild von dem Ideal der asexuellen Witwe infrage stellen wird. Sie ist von der Hitze des Frühlingstages ermattet, die sie genauso plötzlich überkommt, wie ihre sexuellen Wünsche, die erst später konkret

werden. Das „Frühlingserwachen“ ruft Bertas Sinnlichkeit hervor, die sie genau wie ihre Erschöpfung nicht gänzlich erklären kann: „Bist du müd?“ fragte der Kleine. „Ja,“ sagte sie und wunderte sich selbst, daß es so war. Denn jetzt erst fühlte sie, daß die schwüle Luft sie bis zur Schläfrigkeit ermattet hatte“ (391). Die fehlende Fähigkeit Bertas, diese Veränderungen und auch ihre Körperreaktion zu deuten, wird wiederholt durch Unsicherheitsausdrücke wie „merkwürdig[...]“ (390), „Es kam Berta vor als“ (390) „schienen ihr“ (390) und „wunderte sich“ (391) verdeutlicht.

Darüber hinaus hebt der Erzähler gleich zu Anfang die Unzuverlässigkeit ihres Urteils hervor. Ihre konsequenten Fehleinschätzungen bezüglich der Dauer von bestimmten Zeitabschnitten lässt die Zuverlässigkeit ihrer Perzeptionen fraglich erscheinen: „Es kam Berta vor, als wäre sie schon recht lange vom Hause fort und hätte schon lang mit niemandem gesprochen. Jetzt schlug es von einem Kirchturm sechs Uhr. So war noch kaum eine Stunde verflossen, seit sie ihre Wohnung verlassen, und noch kürzere Zeit, daß sie auf der Straße mit der schönen Frau Rupius geplaudert“ (390). Wenige Seiten später wird derselbe Sachverhalt noch einmal dargelegt, als Berta nach ihrer Tagträumerei wieder zu Bewusstsein kommt und die Zeit, die sie in diesem halbschlafenden Zustand verbracht hatte, stark überschätzt: „Ihr schien, als wäre ein ganzer Tag, eine ganze Nacht verflossen, seit sie sich hierher auf die Bank gesetzt hatte. Wie ging das nur zu, daß ihr die Zeit so auseinanderrann?“ (396). Auch als sie mit Emil die Nacht verbringt, fehlt ihr die Fähigkeit, den Zeitraum, den ihr sexuelles Abenteuer tatsächlich einnimmt, zeitlich zu bewerten: „Eine Turmuhr schlug: eins. Berta wunderte sich. Sie hatte den Morgen nahe geglaubt“ (474). Subtil gibt der Erzähler mit diesen Hinweisen auf Bertas Fehleinschätzungen dem Leser zu verstehen, dass er Bertas Wahrnehmungen nicht immer Glauben schenken darf, weil diese getrübt sein können und

folglich auch von ihr missgedeutet werden.³ Außerdem kann man diese Missinterpretation der Zeit als Zeichen für ihre Rollenauflösung betrachten. Ebenso wie sich Berta nicht mehr in der Zeit zurechtfindet, so ist sie auch in ihrer Identität verloren und kann ihre Grenzen nicht mehr definieren. Auf der Suche nach einer neuen Identität wird Berta versuchen sich in verschiedensten Rollenschemata zu definieren. Demnach wird ihre Zeitkrise zur Identitätskrise.

Nach dieser einleitenden Präsentation des gegenwärtigen Alltags der Protagonistin, wird dem Leser in einem Rückblick Bertas Jugend und Vergangenheit bezüglich ihrer Ehe mit Garlan vorgestellt. Vor dieser Heirat war es ihr Wunsch gewesen „als eine Klaviervirtuosin, vielleicht als Gattin eines Künstlers, in der Welt umherzuziehen“ (392). Berta hatte also keine klare Vorstellung von ihrer Zukunft gehabt. Die Errungenschaften einer Klaviervirtuosin werden mit der Rolle der Ehefrau gleichgestellt. Demnach kommt es ihr keineswegs unbedingt auf ihren eigenen Erfolg an, sondern lediglich auf den Sonderstatus, den sie auch als Ehefrau eines berühmten Mannes erwerben kann. Auch wenn nach dem von Bertas Vater geforderten Austritt aus dem Konservatorium diese Wünsche verblassen, so bleibt doch ihr Stolz bestehen. Um sich demzufolge nicht unter Wert zu verkaufen, schlägt sie zwei Werbende aus und zwar aus dem Grunde, dass der eine „zu hässlich“ (392) und der andere „in einer Provinzstadt ansässig“ (392) ist. Sie schließt diese beiden Männer also nur wegen Äußerlichkeiten, die ihren Auffassungen von einem geeigneten Ehepartner für ein junges, hübsches Mädchen aus guter Familie widerstreben, aus. Die weibliche Sexualität gilt ihr dabei als eine Art Tauschfaktor. Die Frau geht nach bürgerlichem Sitten–Gesetz jungfräulich in die Ehe und bekommt für ihre Enthaltsamkeit einen Versorger, der ihre ökonomische Situation sichert. Dieser Tauschwert der Keuschheit darf infolgedessen nicht unterschätzt werden und muss gut in einen vielversprechenden Mann investiert werden (Frevert 198). Die Schönheit Bertas spielt dabei eine

³ Die Disziplinarfunktion der Zeit, die für Foucault keine natürliche Komponente beinhaltet, sondern lediglich einen Teil des Überwachungssystems darstellt, steht als Beispiel für die Naturalisierung des gesellschaftlichen Normensystems (Mills 43).

entscheidende Rolle. Laut Ute Frevert heißt es, dass „wenn eine Frau schön war, gehörte sie damit gewissermaßen von sich aus einer ‚höheren Sphäre‘ an, und ihr Ehemann durfte sich durch ihren ‚Besitz‘ geadelt fühlen“ (155). Somit ist Berta in der Position, mit Recht zu „wählen.“ Hier wird deutlich, dass Bertas Selbstbild schon in jungen Jahren gänzlich mit den Prämissen der bürgerlichen Gesellschaft übereinstimmt. Die Annahme der freien Wahl ist nur ein Schein. Sie bestimmt sich nicht selbst, ihre Identität und ihre Handlungen werden durch den Diskurs vorstrukturiert.

Auch Victor Garlan, der „etwas unbeholfene[...] Mann, der vor der Zeit alterte“ (393), wird nicht als Partner in Erwägung gezogen, weil er Bertas Ansprüchen nicht genügen kann. Erst als ihr durch den Tod der Eltern die materielle Existenzgrundlage genommen wird, eröffnet sich durch seinen Antrag die Möglichkeit für Berta, wieder einen Versorger zu haben. Sie nimmt Garlans Antrag folgerichtig „mit dem Gefühl der tiefsten Dankbarkeit“ (394) an. Später, zum Zeitpunkt der Erzählung und der Identitätsauflösung, wandelt sich diese „Dankbarkeit“ in Reue über das Verhältnis, in dem sie keine Liebe fand. Die Verbindung mit Garlan ermöglicht es Berta auch passiv zu bleiben. Es bleibt ihr erspart durch eigene Arbeit ihr Geld selbst zu verdienen (394). Trotz eines Gefühlsvakuums findet sie sich schnell mit den gegebenen Verhältnissen ab. Sie meint sogar „vollkommen glücklich“ (394) zu sein, nachdem die erste Enttäuschung überstanden ist, da ihre jugendlich romantischen Illusionen einer jungen Ehe nicht erfüllt wurden. Berta beginnt sich vollkommen in dieses Leben zu fügen. Ähnlich wie sie die Entwicklung ihres Sexuallebens mit ihrem Mann beschreibt, verläuft auch ihr Eheleben. Zuerst fühlt sie „Enttäuschung“ (394), dann „Gleichgültigkeit“ (394) und später passt sie sich mit „gutem Willen“ (394) den neuen Bedingungen an. Nach einiger Zeit beginnt sie sogar zu denken, dass dieser Übergang in ein Leben, das sie sich niemals gewünscht hatte, in jeglicher Hinsicht das Beste für sie war. „Sie [...] [war] recht froh [...], ihre Karriere aufgegeben zu haben“ (400), „der Lärm, die Unruhe der großen Stadt erschienen ihr in der Erinnerung wie etwas Unangenehmes, beinah Gefährliches, und [...] [sie] schwur [...] sich zu, niemals

wieder diese langweilige und überflüssige Reise von drei Stunden zu unternehmen“ (395). Berta ist der Wechsel aus der Identität einer unverheirateten Frau in die Rolle der Ehefrau geglückt. Alles, was ihr früher wichtig war und ihr Selbstbewusstsein bestimmte – beispielsweise ihre großstädtische Existenz – wird jetzt der neuen Identität zugute ausgegrenzt.

Dadurch, dass der Erzähler diese Informationen aus Bertas Vergangenheit wählt und sie dem Leser bereits zu Beginn der Erzählung übermittelt, schafft er ein festes Bild von dem Charakter der Protagonistin: Sie ist eine typische Tochter aus bürgerlicher Familie, eine hübsche Frau, die große Wünsche hatte; sie lässt ihr Leben von anderen bestimmen und weiß daher auch, mit Einschränkungen umzugehen. Durch diese Hintergründe schafft der Erzähler auch das Bild, welches der Rezipient benötigt, um Bertas Konflikt in der Erzählung verstehen zu können, der sowohl durch die einerseits abwehrende Haltung gegenüber ihrer Vergangenheit, als auch in der Utopisierung dieser damaligen Zeit seinen Ausdruck findet.

Diese Vergangenheitsgebundenheit Bertas wird auch erzähltechnisch deutlich. Ist die Erzählung weitgehend durch die Verwendung des Präteritums gekennzeichnet, so werden einige Szenen im Präsens dargestellt. Juds Argumentation zufolge steht diese Gegenwartsform für Momente, „in denen [...] [Berta] mit ihren Gedanken nicht in der Vergangenheit weilt, sondern voll in der Gegenwart präsent ist“ (431). Wenn Jud folgert, dass eine derartige Vergegenwärtigung ohne Erzählerebene funktionslos wird, so erkennt Werner Neuse in diesem Mittel eine Intensivierung der Handlung für den Leser. Bei seinen Untersuchungen spricht Neuse der behandelten Erzählung dabei einen wichtigen Wert dieser Vermittlungsart zu: „In ‚Frau Berta Garlan‘ ist diese [...] Behandlung mit häufigem Wiederzurückfallen in die Vergangenheit besonders auffällig. [...] Je weiter in einer Erzählung das innere Drama fortschreitet, um so mehr dehnt sich die E[rllebte Rede] aus“ (341).

Darüber hinaus wird in Bertas Verhältnis zu ihrer Vergangenheit auch ihr ambivalentes Verhalten erkennbar. Einerseits will sie etwas Besonderes im Leben erreichen und durch die Welt

reisen, ihre Rolle also selbst bestimmen, andererseits versucht sie nicht, selbst etwas zu erzielen; sie gibt schnell auf und fügt sich in Verhältnisse ohne Widerspruch ein. Einst war es ihr Wunsch, nicht „im Frieden der Familie eine bescheidene Existenz zu führen“ (392), jedoch gerade dies ist es, was sie (diskurskonform) nach ihrer Heirat bereitwillig akzeptiert und lebt.

Elsbeth Dangel bemerkt dabei, dass Bertas Leben stets durch männliche Figuren vorgezeichnet war und ist (104), und so lässt der Erzähler Schritt für Schritt erkennen, dass Berta ihre Handlungsbereitschaft vollkommen aufgibt und sich durch andere Menschen bestimmen lässt. So fügt Berta sich, als ihr Vater ihr verbietet, weiter ins Konservatorium zu gehen, und somit ihre Karriereaussichten zerstört (392). Im bürgerlichen Diskurs ist eine solche Karriere oder auch die Beziehung mit einem Künstler nicht akzeptabel, also „unwahr.“ Auch die damit zerbrochene Beziehung zu Emil, ihrer Jugendliebe, scheint sie damals nicht weiter zu belasten. Victor Garlan heiratet sie nur, weil sie nicht bereit ist, selbst zu handeln, selbst Geld zu verdienen, und sie damit passiv bleiben kann (394). Ob Berta an der Entscheidung, ein Kind zu haben, beteiligt war, bleibt fraglich, da sie scheinbar nur aus Pflichtgefühl die sexuellen Wünsche ihres Mannes erfüllt (394). Selbst als dieser gestorben ist, verschafft ihr ihre Schwägerin die Arbeit als Klavierlehrerin und sorgt so für ihren Unterhalt (395). Berta agiert nicht, sondern reagiert nur – sie handelt nicht, sondern akzeptiert. Alle Aktionen der Witwe sind Reaktionen auf äußere Einflüsse, ihre gesamte Existenz wird durch Diskurse der „Wahrheit“ und „Unwahrheit“ gesteuert.

Bezeichnend für diese unbewussten Reflexe ist das Signalwort „unwillkürlich“ (391, 397, 399, 404, 460, 463, 473, 484), welches verdeutlicht, dass Bertas Wille bei diesen Reaktionen keine Rolle spielt, sondern dass sie als „instinktive“ Erwidern auf äußere Einflüsse erfolgen. Einerseits muss man anerkennen, dass Berta endlich aus ihrer Untätigkeit ausbricht, als sie entscheidet, Emil wieder zu treffen, andererseits ist das Aufeinandertreffen der beiden wiederum von Bertas Nachgiebigkeit geprägt. Zwar bricht sie aus dem Schema der „asexuellen Witwe“ aus, sie stellt

jedoch nicht das Machtverhältnis zwischen Mann und Frau infrage. Wie später noch gezeigt werden soll, versucht sie zwar jetzt stärker eine aktive Rolle zu übernehmen, indem sie bereit ist, ihr bisheriges Leben für Emil aufzugeben, was auch Barbara Gut als „emanzipatorische Tat“ (75) bezeichnet. Allerdings scheint dies auch nur ein Aufbruch in eine neue Passivität zu sein. Schließlich wird Berta für Emil, der nur auf ein sexuelles Abenteuer aus ist, zum Spielball seiner Begierde.

Die Zerrissenheit von Bertas Charakter wird den ganzen Text hindurch aufrechterhalten. Mit dem Mittel der *erlebten Rede* und der *psycho narration* präsentiert der Erzähler dem Leser die Gedankenwelt der Protagonistin und erreicht damit, dass der Leser glaubt, unmittelbar an Bertas Seelenleben teilzuhaben. Wenn der Erzähler die Gefühle der Protagonistin zeigt, wie in folgender *psycho narration*: „Berta empfand etwas sehr Schmerzliches, Unruhe und Ärger zugleich“ (421), so ist es hiermit möglich, dass „auch all die Vorgänge im Bewußtsein von Figuren sprachlichen Ausdruck finden können, die sich jenseits von klar formulierten Gedanken bewegen“ (Martinez/Scheffel 55).

Noch direkter artikuliert werden diese Gefühlsbeschreibungen in *erlebter Rede* dem Leser wiedergegeben: „sie hätte die Dame sein wollen, welcher der junge Mann nachfuhr, sie hätte schön, jung, unabhängig, ach Gott, sie hätte irgendein Weib sein wollen, das tun kann was es will“ (421). Jud erkennt, dass der Gebrauch der erlebten Rede zunimmt, umso mehr sich Berta in innerliche Zwiespälte verstrickt und damit die emotionale Erregung kennzeichnet (436). Der Unterschied zwischen *erlebter Rede* und *psycho narration* besteht darin, dass der Erzähler sich durch letztere von der Figur in soweit distanzieren kann, dass es ihm möglich wird, dem Leser ihre gedanklichen Einschränkungen zu zeigen, beziehungsweise, wie im folgenden Beispiel, diejenigen „Situationen, in denen eine Erzählfigur nicht fähig oder willens ist, ihre Wahrnehmungen, Gedanken oder Gefühle auch nur ‚stumm‘ zu artikulieren“ (Vogt 159): „Sie dachte nur noch an das Schöne, das sie in Wien erlebt, und von den Absagebriefen war ihr kaum anderes im Sinn geblieben als die Worte, die sich auf das Wiedersehen bezogen“ (488). Damit demonstriert der Erzähler, dass Berta nicht fähig ist ihre

Gedankengänge selbstständig zu artikulieren. Ihm, nicht ihr selbst, kommt die Aufgabe zu die Psyche der Protagonistin dem Leser darzulegen: „Vergeblich suchte sie sich zu überreden, daß sie all das gar nichts anging [...], aber es war ihr, als hätte alles das, was sie gehört, auch irgend eine geheimnisvolle Beziehung zu ihrem Abenteuer. Plötzlich waren die nagenden Zweifel wieder da“ (498). So werden den Text hindurch Bertas ständige Gedankensprünge gezeigt, durch die der Erzähler dem Leser verdeutlicht, dass er den Charakter der Protagonistin als unstabil und zwiespältig ansehen muss. So entwertet sie beispielsweise ihren Wutausbruch gegen die sie einengende Umwelt selbst, wenn sie ihn nur wenig später dementiert und ihn sogar als Krankheitszeichen interpretiert: „Wie an einen Fieberanfall dachte sie an ihren Zustand vom heutigen Nachmittag, da sie in alten Briefen gewühlt, ihr Schicksal verflucht und sogar die Tabaktrafikanin beneidet hatte“ (432). „Krankheit“ wird hier von Berta im Rahmen eines Disziplinardiskurses als Anzeichen einer Abnormalität verwendet, die der Rolle der Witwe nicht konform ist und demnach als falsch bewertet wird. Der Rückfall in das bisher gelebte Schema und somit das Gefangensein der Protagonistin im Diskurs der Witwe kommt damit zum Ausdruck.

Im Vergleich zu den anderen Figuren hat der Leser durch die Innensicht auch privilegierten Zugang zu Berta. Durch die Mittel der Innensicht wird es dem Rezipienten ermöglicht, eine größere emotionale Nähe zu dieser Figur aufzubauen. In der Erzählung ist Berta nahezu ausschließlich die einzige Figur, durch die fokalisiert wird und somit diejenige, die mit dem Leser kommunizieren kann.⁴ Dadurch wird der Leser manipuliert, weil der Erzähler ihn die Handlung allein aus der Perspektive Bertas erleben lässt und damit seine Meinung zu lenken vermag (Bal 109–10). Neuse erkennt auch, dass „gegenüber dem gesprochenen Wort und dem Bericht [...] E[rlebte Rede] und

⁴ Die einzigen zwei Stellen, bei denen durch eine andere Figur fokalisiert wird – nämlich einmal durch Klingemann (398) und einmal durch Elly (403) – sind in diesem Kontext vernachlässigbar, weil sie nicht die Kraft haben die Meinung des Lesers zu lenken.

[Innerer] M[onolog] (E noch mehr als M) verhüllend wirken, die tiefen Regungen des Inneren werden angedeutet, aber sie kommen nicht bis zur Oberfläche, werden den anderen nicht erkennbar“ (354).⁵ Allerdings wird diese Nähe zu der Protagonistin und auch ihre Glaubwürdigkeit gleichzeitig wieder vom Erzähler infrage gestellt, indem er darauf aufmerksam macht, dass Bertas Einschätzungen der Textrealität falsch sein können. Wie bereits erwähnt, geschieht dies anfänglich durch ihr Unvermögen in Bezug auf die Beurteilung von Zeit. Noch deutlicher jedoch wird ihr zwiespältige Haltung, wie auch Driver hervorhebt (294–6), durch die schon angedeutete Vielzahl an Gedankensprüngen, in denen sie ihre eigene Anschauung immer wieder selbst infrage stellt. Dabei schwankt Berta beispielsweise beständig zwischen den tradierten Vorstellungen von der „sorgsamem Mutter“ und der „braven Witwe,“ die für ihre Identität so zentral sind, und den in ihr aufkeimenden Wünschen, die diese radikal infrage stellen: „immer wieder träumte sie sich in Emils Armen. Warum denn nur? Daran hatte sie doch gar nicht gedacht! Nein...daran wird sie auch nicht denken...sie ist keine solche Frau...Ja, vielleicht, wenn sie noch einmal nach Wien kommt und wieder und wieder...nun ja, viel später – vielleicht“ (442). Nur wenig später versucht Berta, sich erneut zu überzeugen, dass derartige Gedanken für eine Frau wie sie nicht angemessen sind und dass „sie, bisher selbst eine brave Frau, die ihr Leben anständig und in Arbeit hingebracht,“ ist (445). In einer für eine literarische Figur fast parodistisch anmutenden Analyse zu ihrer Lage sieht sie sich als Ohnmächtige in einem Spiel höherer Gewalten, in einem Diskurs der Rollen, den sie nicht durchbrechen kann. Sie kommt „sich willenlos, wie einer fremden Macht verfallen, vor[...]" (446), fasst aber den Entschluss, „daß sie standhaft sein [werde], daß sie nichts anderes wollte, als Emil wiederschen“ (446). Nur wenige Zeilen später ist dieser Vorsatz wieder nichtig, und Berta weiß, „sie

⁵ Nur ein eindeutiger *Innerer Monolog* ist in der Erzählung zu verzeichnen. Die Reaktion auf Emils letzten Brief lässt Berta in der unmittelbarsten Gedankendarstellung zu Wort kommen (507–8). Dies zeigt somit ihre wiedergewonnene Fähigkeit in einer radikalen Rollenabweisung der zeitweiligen Geliebten ihre Gedanken strukturieren und artikulieren zu können.

wird nachgeben, sobald er es verlangt“ (446). Driver sieht diese Gedankensprünge noch verstärkt durch die Präsentation der Wechselhaftigkeit des Wetters, welche Berta auch als „Zeichen“ interpretiert: „The changeability of the weather corresponds to the changeability of Berta’s moods, reflecting her every moment of calm, turmoil, or joy“ (292). So reflektiert das Wetter ihre Hoffnung: „Auf Berta wirkte die Schönheit des Morgens wie ein gutes Zeichen“ (452), oder auch ihre zunehmende Verwirrung und den damit verbundenen Identitätskonflikt bezüglich Emil: „der Wind wurde immer heftiger, Staub flog ihr in die Augen“ (461).

Obwohl der Erzähler also einerseits durch den privilegierten Zugang zu Bertas Gedanken, Gefühlen und Wünschen Nähe zu dieser Figur aufbaut, distanziert er sich auch oftmals von ihren Gedankengängen und Empfindungen und relativiert diese dadurch. Durch Satzkonstruktionen, die Ungewissheit ausdrücken und durch welche statt Tatsachen vage Annahmen formuliert werden, zeigt der Erzähler, wie im folgenden Beispiel, dass sich Berta selbst über ihre eigenen Gefühle und Beweggründe nicht im Klaren ist: „anfangs *mochte* sie *wohl etwas wie* Enttäuschung *oder gar* Schmerz empfunden haben, aber das hatte *gewiß* nicht lange gedauert“ (392, meine Hervorhebungen). Auch grenzt sich der Erzähler von Bertas Wahrnehmungen des öfteren ab, indem er, wie schon erwähnt, Ausdrücke für die Beschreibung ihrer Gefühlswelt verwendet, die zumeist bezeugen, dass auch Berta selbst ihre Gefühle nicht richtig einordnen kann: „es kam Berta vor als“ (390), „sie wunderte sich selbst“ (391), „es war ihr als“ (395,399), „flog ihr [...] durch den Sinn“ (395), „schien ihr“ (396), „beinah befangen“ (401). Gelegentlich werden diese Gefühlsunsicherheiten, wie im folgenden Beispiel, sogar direkt vom Erzähler vermittelt: „Anfangs war ihr das Gefühl in aller seiner Bekanntheit doch so fremd, dass ihr war, als hätte ihr einmal eine ihrer Freundinnen davon erzählt“ (395). Durch diese Distanzierung von der Figur suggeriert der Erzähler, dass das emotionale Bewusstsein Bertas und ihre psychologische Tiefe nicht hoch einzuschätzen sind. Berta befindet sich im Identitäten-Konflikt, kann diesen jedoch nicht klar reflektieren und bleibt somit in den

Machtstrukturen und vorgegebenen Identitätsdiskursen verhaftet. Die Möglichkeit des Widerstandes gegen die bestehenden Strukturen, der freien Identitätsfindung, wird somit als unmöglich gezeigt.

Obwohl Berta also gefangen bleibt, gelingt es dem Erzähler jedoch den Leser auf diese Strukturen aufmerksam zu machen und sie damit zu unterlaufen. Ganz deutlich lenkt der Erzähler die Aufmerksamkeit des Rezipienten, indem er ihm nur ausgewählte Episoden aus Bertas Leben präsentiert. So rafft er erzählte Zeiträume oder lässt sogar bestimmte Lebensabschnitte einfach aus, die nicht zur intendierten Konstruktion von Bertas Figur beitragen. Beispielsweise werden die ersten Tage, die Berta mit ihrem Ehemann verbringt durch die Fokalisierung Bertas nur kurz erwähnt und auch vom Erzähler ausschließlich negativ bewertet: „diese ruhigen und etwas langweiligen Abende, die so völlig anders waren, als sie sich, ein ganz junges Mädchen, die Abende einer jungen Ehe vorgestellt hatte“ (392). Es wird neben einer äußerst kurzen Beschreibung der Anfangszeit der Ehe nicht auf Bertas Gefühlsleben zu dieser Zeit eingegangen. Nur ein Satz erwähnt, dass sie sich zufrieden fühlt (394). Ihre inneren Vorgänge zu dieser Zeit spielen für den Verlauf der Geschichte keine Rolle und lediglich das Ändern ihres Sexualverhaltens und das bedingungslose Einfügen in das neue Leben werden dem Leser vor Augen geführt. Auch wird sehr wenig über ihre direkten Empfindungen während ihrer Beziehung mit Emil in jungen Jahren preisgegeben. Dies führt dazu, dass der Leser nicht die Möglichkeit hat, zu sehen, wie sich die Gefühle Bertas zu Emil geändert haben beziehungsweise inwiefern sich Berta ihre Liebe lediglich rückwirkend konstruiert. Der Erzähler versetzt den Leser so in die Gegenwart der Protagonistin und liefert nur notwendige Hintergründe zu ihr. Diese Informationen über Berta tragen dazu bei, dass das Bild eines zuerst erwartungsvollen Mädchens, das durch ein immer passiver werdendes Verhalten alle Wünsche aufgibt, gezeichnet wird. Der Zeitpunkt der Erzählung bezeichnet demnach ihre Veränderung, das Aufbegehren gegen alte Formen und den unbestimmten Versuch aus dieser Untätigkeit auszubrechen.

2.2 Bertas Konstruktion durch andere Figuren

Nicht nur durch den Erzähler, auch durch ihre Außenwelt wird Berta in gewisser Weise konstruiert. Denn die verschiedenen anderen Charaktere entwerfen ebenfalls Bilder von Berta, die teils deutlich von ihrer eigenen Selbsteinschätzung abweichen. Allerdings setzt sie sich auch mit diesen externen Konstruktionen auseinander, um ihre eigene Identität zu definieren. Da nicht alle Figuren des Textes in dieser Untersuchung eine gleich wichtige Rolle spielen, will ich mich hier exemplarisch auf die Reaktionen der folgenden Personen konzentrieren: die unbekannten Männer auf der Straße in Wien, Bertas Schwager, Richard, Klingemann, Emil und Frau Rupius. In jedem Fall soll analysiert werden, in welcher Weise sie Berta sehen und bewerten. Die Auswahl der Figuren kommt dadurch zustande, da es hauptsächlich diese Charaktere sind, die Berta ganz im Gegensatz zu ihrer Selbstsicht (wie später noch gezeigt werden soll) als sexuelles Wesen sehen. Dabei bewerten sie weniger Bertas tatsächliches Verhalten, sondern sie sehen oder konstruieren sie vielmehr in einem Schema, einer bereits vorgefassten Meinung, die nicht die Individualität Bertas berücksichtigt, sondern ihre Identität auf eine Geschlechtsrolle reduziert.

Außerhalb aller familiären und sozialen Bande kann die Erscheinung Bertas durch die Reaktionen, die sie bei fremden Männern auslöst, konstatiert werden. Dies ist vor allem auf ihren Wienreisen feststellbar, weil alle Figuren, die ihr in ihrer Provinzstadt begegnen, über ihre sozialen Verhältnisse Bescheid wissen, und ihre Reaktionen dadurch vorgeprägt sind. Für den Leser sind nur die externen Reaktionen der Fremden sichtbar, da der Erzähler uns nicht denselben privilegierten Zugang mittels der Innensicht gewährt. Deshalb beziehen sich die Reaktionen der Wiener Männer auch nur auf das Aussehen Bertas und möglicherweise auf ihre Körpersprache. Jedoch kann aufgrund des Verhaltens von manchen Männern und teils auch aus Bertas Interpretationen desselben gefolgert werden, was sie in der Protagonistin sehen.

Schon bei ihrer ersten Wienreise erregt Berta das Aufsehen einiger Männer (418). Sicher daraus zu schließen ist lediglich, dass sie den gesellschaftlichen Vorstellungen einer attraktiven Frau entspricht und die Männer auf ihre äußerliche Erscheinung ansprechen. Auch wenn sie sich wegen ihrer vermeintlich nachteiligen Kleidung unsicher fühlt, so kann aufgrund der Erzählerkonstruktion, durch die sie schon zuvor als schöne Frau dargestellt wurde (392), ausgeschlossen werden, dass sie infolge einer unpassenden Garderobe die Aufmerksamkeit im negativen Sinne auf sich zieht: „Von einigen Herren wurde sie mit Interesse betrachtet, ja manchmal blieb einer stehen und sah ihr nach. Es tat ihr leid, daß sie so unvorteilhaft angezogen war“ (418).

Wie auch Andrea Rumpold feststellt, fungiert Kleidung in dieser Erzählung als wichtiger Bedeutungsträger, der auch auf die gesellschaftliche Konstruktion der Charaktere verweist. Jedoch wird nicht nur Berta über ihr Äußeres konstruiert, auch Berta selber wird durch Kleidung dazu veranlasst, Menschen in bestimmten Rollen zu sehen. Sieht sie sich hier selbst als provinziell und altmodisch gekleidet, so ordnet sie sich damit gleichzeitig in eine Hierarchie ein, in der Mode den Rang und Wert einer Person bestimmt. So erkennt auch Thomas Eicher die Abhängigkeit Bertas von ihrer äußeren Erscheinung und deutet die Szene bei der Schneiderin als eine Selbsterniedrigung Bertas durch ihr Erscheinungsbild: „Im Wandspiegel sieht sich das um Selbstsicherheit bemühte Subjekt als zum Objekt der Blicke (der fremden und der eigenen) degradiert. Der Spiegel versagt hier als ein Instrument der Ich–Stabilisierung, weil das subjektive Bild von sich selbst auch dem kritischen Blick der Umgebung standhalten muss“ (47). Die Männer sehen allerdings nicht wie sie selbst eine kleinstädtische Frau in ihr, sondern ein Objekt, das ihre sexuelle Aufmerksamkeit erweckt.

Nur wenig später, nachdem Berta das Verhalten von einigen jungen Männern und Frauen zueinander beobachtet hatte und ihr dabei zum ersten Mal bewusst der Wunsch entsteht, frei zu sein und nach eigenem Willen handeln zu können (421), sucht ein unbekannter Mann körperlichen Kontakt zu ihr. Er berührt sie am Arm und alles, was er zu ihr sagt, ist ein „Na“, wobei er sie ihrer

eigenen Meinung nach „frech“ anschaut und lacht (422). Durch die Berührung, den Blick und die Ansprache durchbricht der unbekannte Mann die gesellschaftliche Konvention, die Bertas Verhalten regelt. Indes sucht sie die Schuld nicht bei dem Unbekannten, sondern bei sich selbst. Sie sieht in der Regelverletzung sofort eine „Strafe“ (422) für ihre vorhergehenden Gedanken über Willensfreiheit und zensiert sich selbst. Hier wird der Einfluss der Außenwelt auf sie sichtbar. Durch die Einwirkungen ihrer Umwelt werden Bertas Gedanken strukturiert und gegebenenfalls diszipliniert.

Berta mag in das Bild der städtischen Frau nicht hineinpassen, jedoch zeigt eine derartige Kontaktaufnahme wiederum, dass ein Interesse der Männer an ihr vorhanden ist. Dabei wirkt der Blick, mit dem die fremden Männer Berta ansehen und beurteilen, als Machtmechanismus. Der Mann durchbricht mit seiner Geste den Witwendiskurs Bertas, indem er sie durch dieses Verhalten sexualisiert und damit ihre Identität als „anständige Witwe“ verletzt. Etwas später erweckt sie abermals die Neugier eines Mannes, dieses Mal jedoch diszipliniert sie sich nicht, sondern genießt die Aufmerksamkeit: „Ein junger Herr [...] ging langsam an ihr vorüber und wandte sich am Ende der Allee noch einmal nach ihr um, was sie angenehm berührte“ (454). Die Veränderung in ihrer Reaktion kommt dadurch zustande, da sie sich einerseits als vorteilhaft gekleidet wahrnimmt: „Sie hatte diesmal ein einfaches graues Kleid in englischen Schnitt mitgenommen, das ihr nach allgemeinem Ausspruch sehr gut stand, und war mit sich ganz zufrieden“ (453). Andererseits ist ihre Stimmung an diesem Tag durch die Vorfreude auf das Zusammentreffen mit Emil geprägt und ihr ist „zumut wie einer Braut“ (453). Damit sieht sie sich zeitweilig nicht mehr im Bild der asexuellen Witwe, die nach den Normen der Gesellschaft leben muss und die Aufmerksamkeit der Männer nicht auf sich ziehen darf.

Wirkt Berta in der Öffentlichkeit auf Unbekannte also als attraktive und sexuelle Frau, so wird diese Außenperspektive auch in ihrem sozialen Umfeld, durch Figuren, die sie näher kennen, wie beispielsweise ihren Schwager, bestätigt. Im Hause ihres Schwagers und auch bei anderen

Bewohnern der Stadt darf Berta nach dem Tode ihres Mannes, der sie mit nur sehr geringfügigen finanziellen Mitteln zurückgelassen hat, Klavierunterricht erteilen. Durch diesen Umstand nimmt sie am Leben der Familie des Bruders ihres verstorbenen Gatten teil, wird zum Essen eingeladen und auch auf gesellschaftliche Abende in die Gaststätte mitgenommen. Jedoch erfolgt diese Aufnahme Bertas in den Bund der Familie nicht ohne Gegenleistung. Bertas Anwesenheit und ihr Beitrag zur Familie ist für Garlan selbstverständlich, weil sie von der Familie unterstützt wird und dadurch in einer Art Schuldverhältnis steht. Ihre Gegenleistung besteht darin, die wiederholten Berührungen des Hausherrn über sich ergehen zulassen, welche sogar als seine „Nachmittagsgewohnheiten“ (402) beschrieben werden. Die Beziehung zwischen Berta und ihrem Schwager ist also durch einen Machtdiskurs geprägt, in dem er sich eindeutig die höhere Stellung zuweist und Berta damit in eine untergeordnete Position relegiert, in der sie nicht agieren kann, sondern die Rolle der armen Verwandten akzeptieren muss. Dabei muss beachtet werden, dass sich Berta nur in dieser Rolle befindet, weil sie sich nicht gegen das Machtgefälle wehrt. Seine körperlichen Zudringlichkeiten kann sie, solange sie sich in diesem Diskurs befindet und sich selbst in dieser Position wahrnimmt, nicht abweisen.

Immer wieder kommt Garlan Berta durch Körperkontakte näher, aber erst jetzt, da sie die Möglichkeit einer Alternativrolle erkennt, beginnt sie sich dem impliziten Machtanspruch zu widersetzen: „Er ging näher neben ihr als notwendig. Es war seine Art, sich immer an sie heranzudrängen, und auch seine Späße war sie gewohnt; aber heute war ihr alles das besonders zuwider“ (430). Berta beginnt durch die Veränderung, die in ihr vorgeht, gegen diese feste Einordnung und Rollenzuweisung aufzubegehren. Eines Tages, als sie alle sozialen Konstellationen „deutlicher“ (402) zu durchschauen glaubt, „so etwa wie man Dinge sieht, wenn man Fieber hat“ (402), wagt sie den Versuch ihre Familienrolle zu durchbrechen und lehnt es ab, wie gewöhnlich zum Kartenspiel der Männer Klavier zu spielen. Dabei umgeht sie es die einzige gesellschaftlich

akzeptable Ausrede von Unwohlsein zu verwenden. „Ich habe keine Lust“ (403), ist ihr bewusst gewähltes Argument, um nicht durch ihr Klavierspiel zu unterhalten. Diese Aussage wird sofort als etwas der Norm Widersprechendes empfunden: „Alle sahen auf sie, denn jeder fühlte, daß etwas nicht ganz Gewöhnliches geschehen sei“ (403). Mit ihrer die gesellschaftlichen Konventionen durchbrechenden Ablehnung lehnt sie sich gegen die von ihrem Schwager etablierte Familien–Hierarchie auf und zeigt zumindest im Ansatz eine aktive Selbstbestimmung. Mit Althussers Worten wehrt sich Berta damit gegen die vorherrschende „Ideologie,“ die sie als Subjekt unterwirft und ihre Familienrolle als gegeben charakterisiert. Sie weigert sich gegen die Annahme des „subjected being, who submits to the authority of the social formation, represented in ideology as the Absolute Subject“ (Belsey 58). Dieses absolute Subjekt wäre in diesem Falle das familiäre System, an dessen Spitze der Schwager Bertas steht. Indem sie aufbegehrt und Widerstand zeigt, beginnt ihr soziales System brüchig zu werden (was in den Reaktionen der Beteiligten erkennbar wird) und eine neue Rollenzuweisung, die, wie Falzon argumentiert, mit einer Neuformatierung des sozialen Systems einhergehen würde, wäre möglich (52). Allerdings reicht es in Bertas Situation über diesen hier aufgeführten, aktiven Ansatz nicht hinaus und eine neue Identität wird nicht geschaffen.

Ist Bertas Leben in der Familie des Schwagers demnach von einer starken Hierarchisierung geprägt, so spielt diese Rangordnung auch in dem Umgang mit Bertas Verlassen des sozialen Raums – der Wienreise – eine Rolle. Die Wienreisen Bertas bewertet ihr Schwager ausschließlich in einem sexuell geprägten Kontext. Auch wenn er nur darüber zu spaßen scheint, so ist das die einzige Assoziation, die er damit in Verbindung bringt. Immer wieder versucht er Berta peinlich zu berühren, wenn er bei seinen Späßen scherzhaft auf den Faktor des Verbotenen aufmerksam macht, den seine väterlichen Ermahnungen wie „Ei, ei“ (411) oder seine Neckereien, wie „Hast du ein Abenteuer gehabt?“ (410), bekunden. Dabei sind diese Neckereien des Schwagers als Disziplinarmaßnahmen anzusehen, die Berta an die Erwartungen an sie erinnern sollen. Foucault

sieht in solchen Maßnahmen ein internalisiertes Verhalten, das die Einhaltung der vorherrschenden Normen kontrolliert. Geht Foucault von einer Selbstkontrolle des Subjektes aus, so wird dieser Kontrollmechanismus in unserem Falle von einem anderen Subjekt ausgelöst, das sich im Machtdiskurs höher gestellt hat. Das Gleichgewicht, welches nötig scheint, um das Zusammenleben der Subjekte zu regulieren, soll durch diese Ermahnungen wiederhergestellt werden (Mills 43–6). Nach der letzten Reise Bertas fragt ihr Schwager sie, „ob man nicht bald von ihrer Verlobung hören würde“ (499). Damit treibt er seine Scherze über eine Affäre Bertas bis hin zu einem offiziellen Ende der von ihm fingierten Liebschaft. Diese Aussage spiegelt seine eigene, und seine Einschätzung über Bertas Moralvorstellungen wieder. Seines Erachtens nach muss sich Berta dem öffentlichen Moralkodex nach einer Heirat verpflichten, wenn sie ein außereheliches Liebesverhältnis eingeht, um die „Ideologie,“ die das soziale Zusammenleben reguliert, aufrechtzuerhalten (vgl. Belsey 53). Demnach gesteht er ihr die Sexualität zwar zu, allerdings legitimiert er die Möglichkeit nicht, aus dem Regelsystem der Gesellschaft auszubrechen, um die Individualität auf der sexuellen Basis zu entfalten. Gleiches zeigt sich auch bei der Behandlung seiner Ehefrau, die er nach ihrem Ehebruch als aus dem Regelsystem ausgetreten erachtet und sie somit im Machtdiskurs ihrer Ehe erniedrigt. Sie wird nur noch akzeptiert und nicht mehr geachtet (497–8). Die Kodexverletzung seiner Frau gibt Garlan das Recht Disziplinarmaßnahmen auszuführen, die die Einhaltung der Regeln letztlich garantieren.⁶ Durch Garlans Bewusstmachung der Moralerwartungen kreiert er also auch ein Machtgefälle zwischen sich und Berta, das Berta einerseits in einer machtlosen Position den gesellschaftlichen Normen gegenüber und andererseits immer in Verbindung mit einem Mann definiert.⁷

⁶ Gerade der Ehebruch der Frau stellt dabei eine enorme Ehrverletzung für den Mann dar (Frevert 182), was diesen veranlasst, sich in eine mächtigere Position über sie zu versetzen.

⁷ Denn nur der Mann kann eine Affäre legitimieren und der Frau dadurch wieder ihre Ehre zurückgeben, wenn er sie heiratet (Frevert 196–7).

Durchwegs lassen sowohl die Annäherungsversuche als auch die Anspielungen Garlans, wie „das sind schöne Geschichten, die man von dir hört“ (489), über Bertas Affäre in Wien erkennen, dass er seine Schwägerin durchaus als sexuell betrachtet und nicht ihr Selbstbild der trauernden Witwe akzeptiert. Diese „Geschichten“ sind dabei allerdings ein Zeichen für Garlans geänderte Wahrnehmung Bertas. Erst durch ihre Wienreise, die einen Übergang in einen Bereich außerhalb der über sie wachenden Familie markiert, wechselt Garlans Bild Bertas zu einer Frau mit einer potenziellen Affäre. Wenn er ihr auch vielleicht eine Liebesaffäre nicht unbedingt zutraut, so sieht er in ihr doch durchaus das Potenzial dazu. Damit reagiert der Schwager zu keiner Zeit auf Bertas Selbstkonstruktion. Er bewertet sie nur danach, wovon er annimmt, wie eine Frau in Bertas Alter sein kann – nämlich sexuell. Die Attribute der Attraktivität, Jugend und vor allem der Mannlosigkeit sind für diese Identitätszuweisung entscheidend.

Ebenfalls ganz deutlich erotischer Natur ist auch das Verhalten Richards, des Neffen der Protagonistin. Ständig sucht er ihre Nähe, den körperlichen Kontakt zu ihr und lässt auch durch seine Worte seine Zuneigung erkennen: „Er [...] streichelte ihr die Wange, indem er in seiner frischen und doch etwas zärtlichen Art sagte: ‚Komm’ mit, mir zulieb, schöne Tante‘“ (404). Das einzige Objekt seiner Bestrebungen, soweit es der Leser erfährt, ist seine Tante. Richard befindet sich in dem Stadium des ersten sexuellen Erwachens und fungiert damit als Parallelfigur zu dem jungen Emil. Wie auch Eicher anmerkt, wird ihm diese Funktion auch von Berta selber zugewiesen, die ihn des Öfteren mit Emil vergleicht (51). Er ist genauso alt, wie es Emil zu der Zeit war, als Berta und er eine Beziehung hatten, und sie sieht in ihm auch eine gewisse Ähnlichkeit zu Emil (404). Seine Berührungen bringt sie mit denen des Jugendfreundes in Verbindung, womit sie auch von ihrer Seite eine eindeutig sexuelle Konnotation erhalten: „Bald aber fühlte sie, daß sich irgendeine andere Erinnerung beigesellte. Sie mußte an einen Spaziergang denken, mit Emil [...]. Damals hatte er mit ihr auf einer Bank ausgeruht und zärtlich ihre Wangen berührt“ (404–5). Auch die Tatsache, dass

Richard in ihr Bewusstsein tritt, wenn sie eine Liebesszene mit Emil durchlebt, beweist diese sexuelle Verbindung zu ihm: „Sie hatte die Augen geschlossen. Sie versuchte gar nicht, sie wieder zu öffnen, wollte gar nicht wissen, wo sie war, mit wem sie war. ...Wer ist's denn nur?...Richard?...Nein...schläft sie denn ein?“ (471).

Neckereien und freche Annäherungsversuche kennzeichnen das Verhältnis der Tante und deren Neffen: „Sie [...] merkte kaum, wie ihr Neffe beim Pedalgreifen ihren Fuß berührte [...]. Und immer weiterspielend, näherte er seinen Mund der Wange Bertas“ (439). Richard entwickelt eine Art Besitzanspruch an Berta und verteidigt sie gegen die Scherze seines Vaters (411). Demnach erkennt er in ihr auch die „ehrenhafte Frau,“ eine Einschätzung, die sein Vater nicht teilt. Allerdings fügt er sich aber auch in einen *gender*-Diskurs ein, der den Mann als Beschützer der Frau konstruiert. Aus seinem Benehmen ist zu schließen, dass er in seiner Tante eine durchaus begehrenswerte Frau sieht. Allerdings kommt durch seine Annäherungsversuche und seine Verteidigung gegen die Witzeleien seines Vaters auch der Gedanke einer für den Altersunterschied ungewöhnlichen Bevormundung auf, der Berta eine untergeordnetere Stellung zuweist, als ihr durch ihren Status als Tante gebühren sollte. Infolgedessen besteht zwischen Richard und Berta kein den Normen entsprechendes Tante – Neffe Verhältnis, sondern er sieht in ihr eine ältere Frau, auf die er seine juvenile Verliebtheit konzentrieren kann.

Der „Dorfcasanova“ Klingemann sieht gleichfalls in Berta nicht die asexuelle Witwe ihrer eigenen Vorstellung. Er ist ein Mann, der sich öffentlich zu seiner Sexualität bekennt und seine Liebesbeziehungen nicht verheimlicht. Mit seiner unkonventionellen Einstellung spielt er das Versteckspiel der Gesellschaft in dieser Beziehung, wie es beispielsweise das Paar Rupius macht, nicht mit. Der Eindruck den der Leser von der Figur Klingemanns bekommt ist stark durch die Perspektive Bertas geprägt, die in ihm eine moralisch verwahrloste Person sieht, was sie vor allem aus seinem Aussehen und wiederum spezifisch aus seiner Kleidung schließt. Schon bei seinem ersten

Auftreten, wird seine Bekleidung negativ und als unpassend bewertet: „Er war in einen dunkelgrauen Gehrock wie eingeschnürt und hatte auf dem Kopf einen schmalkrempigen, braunen Strohhut mit schwarzem Band, dazu trug er eine ganz kleine rote Krawatte, die etwas schief saß“ (392). Im Allgemeinen findet sie, dass er „meistens recht verwittert und unangenehm“ (396) aussieht. Jedoch übernimmt die Protagonistin auch das negative Bild, das die Kleinstadtgemeinde über ihn geformt hat: „Herr Klingemann galt in der ganzen Stadt als ein Mann, dem nichts heilig war“ (397). Seine nicht den Normen der Gesellschaft konforme Lebensweise lässt ihn in Bertas Augen als eine „schlechte“ Person erscheinen. Er unterwirft sich nicht der allgemeinen „Ideologie,“ die ihm als ehrenhaften Mann eine diskretere Rolle bezüglich des Umgangs mit Sexualität zusprechen würde.

Obwohl er anscheinend jeder Frau in der Stadt den Hof macht, so geht er ehrlich mit seinen Bedürfnissen um. Diese sind zur Zeit der Erzählung auf Berta gerichtet. Eindeutige Annäherungsversuche Klingemanns gipfeln in einem Liebesgeständnis „Ich liebe Sie nämlich“ (443). Ob es wirklich Liebe ist, die ihn veranlasst, ihr nahezu einen Heiratsantrag zu machen, bleibt fraglich. Er nennt als Grund für sein Verhalten sein Alleinsein, was auf eine Zweckbeziehung schließen lässt und die sexuelle Natur des Antrages kann nicht geleugnet werden. Jedoch ist er wirklich offener als Bertas Schwager, Richard oder auch Emil, was auch damit zu tun hat, dass er bei dem konventionellen Spiel zwischen Mann und Frau nicht mitmacht und demnach nicht durch uneindeutige, die Frau erniedrigende, Neckereien den sexuellen Kontext aufbaut. Er versucht nicht durch Scherze oder durch dauerndes zweifelhaftes Berühren sein Verlangen auszudrücken. Vielmehr scheint seine körperliche Kontaktaufnahme aufrichtiger. Nur einmal rückt er auf einer Bank näher an sie heran, berührt „mit seinem Arm den ihren“ (397), und ergreift während seines Liebesgeständnisses ihre Hand (443). Fühlt sich Berta immer wieder unangenehm durch ihn berührt und unter Druck gesetzt, so hat das mehr mit dem Bild, das sie von ihm hat, zu tun: „Er kam ihr jetzt ein bisschen lächerlich, beinah bedauernswert und recht alt vor, und sie wunderte sich, daß

dieser Mann noch den Mut hatte, nicht etwa um sie anzuhalten – nein sogar einfach um ihre Gunst zu werden“ (445). Nur wenig später gesteht sie sich nämlich selbst zu, dass wäre Emil an der Stelle Klingemanns vor ihr gestanden und hätte so zu ihr gesprochen, „daß sie diesem nicht widerstehen könnte“ (445).

Auffällig sind gewisse Parallelen zwischen Klingemann, der Figur, die Berta völlig zurückweist, und Emil, den sie ganz im Gegensatz dazu völlig überstilisiert. Ein Zeichen dieser Parallelisierung ist, wie auch Thomas Eicher belegt (54), das Aktbild, welches Klingemann dem Stadtgespräch zufolge in seinem Zimmer, dem privaten Bereich Klingemanns, hängen haben soll (401). Ein ähnliches Bild hängt auch in dem Zimmer, in dem Berta und Emil ihre intime Begegnung haben und demnach den Bereich Emils signalisiert. Löst dieses Bild Klingemanns in Berta Reaktionen der Antipathie aus, so schließt sie dabei sofort auf eine im Wesen Klingemanns begründete Verworfenheit: „Was für ein widerwärtiger Mensch!“ (401). Erkennt Berta ein Bild, das eine weibliche Aktfigur darstellt, in dem von Emil gemieteten Zimmer, so glaubt sie einen hämischen Blick der gezeichneten Figur zu fühlen.⁸ Sie projiziert aber die ausgelösten negativen Emotionen nicht auf Emil, der sie ja in dieses Zimmer gebracht hat, sondern auf sich selbst. Eine weitere Analogie der Figuren Emil und Klingemann stellt eine kleine Geste dar, die beide Männer zu verschiedenen Zeitebenen der Erzählung vollziehen und welche verschiedene Reaktionen in Berta hervorruft. In einer Retrospektive denkt Berta an das letzte Treffen mit Emil zurück. Was dabei auffällt, ist, dass ihr seine Worte völlig entfallen sind, ihr jedoch eine körperliche Geste Emils im Bewusstsein geblieben ist: „Was Emil damals gesprochen, wußte sie nicht mehr, doch erinnerte sie sich, daß er die ganze Zeit, während er vor ihr gestanden, seinen Hut in der Hand gehalten, was ihr

⁸ Auch hier liegt wiederum ein Disziplinardiskurs vor. Berta meint durch das Bild bei ihrer Rollenüberschreitung erlappt zu werden, aber durch das Verlöschen des Zündholzes, welches das Bild beleuchtet hatte, gelingt es Berta diese Mahnung zu übergehen und ihre Sexualität trotzdem auszuleben.

unsagbar gefiel. Ob er das heute auch täte, wenn sie ihm begegnete?“ (419). Hier zeugt dieses in–der–Hand–Halten des Hutes für Berta von Respekt und Anerkennung, wird also als eindeutig positives Zeichen bewertet. Zwei Mal tritt Klingemann Berta mit derselben Geste entgegen, allerdings ohne Eindruck zu hinterlassen. Stattdessen interpretiert sie das Verhalten sogar als Beweis seiner Affektiertheit: „Klingemann stand vor ihr, hielt seinen Strohhut [...] grüßend in der Hand und neigte sich tief vor Berta“ (443); „Bald sah sie Klingemann kommen, aber es machte nicht den geringsten Eindruck auf sie; er sprach sie mit erzwungener Höflichkeit an, hielt immer den Strohhut in der Hand und affektierte einen großen, beinahe düsteren Ernst“ (499). Alfred Doppler erkennt diese Parallelität der beiden Figuren ebenfalls an: „Die primitive, ans Obszöne grenzende Sexualität des Herrn Klingemann – er hat wegen seiner indeszenten Lebensform nur wenig erotische Ausstrahlung – erweist sich als ein bloss vergrößertes Abbild des weltgewandten Benehmens von Emil Lindbach“ (49). Diese Gegenüberstellung der zwei Charaktere kann als Zeichen für Bertas getrübbte Sichtweise auf diese Männer stehen. Auch wenn die zwei Figuren parallele Verhaltensweisen verbinden, so werden diese unterschiedlich von Berta interpretiert, was auch zu einem divergenten Männerbild führt, das auch den Leser beeinflusst. An Bedeutung für Bertas Rollenbewusstsein gewinnt dieser Befund, indem er aufzeigt, dass sie ihre Umwelt in einer Art sieht, die nicht unbedingt den Tatsachen entspricht. So ändert sie auch ihr Identitätsbewusstsein diesen Interpretationen zufolge, was in einer eindeutig asexuellen Rolle gegenüber Klingemann und einer sexuellen Rolle – welche auch der Stand des imaginierten Ehefrauenstatus beinhaltet – gegenüber Emil zum Ausdruck kommt.

Genau wie die Männer in Wien, ihr Schwager und auch Richard sieht er in ihr ein Objekt seiner Sexualität und hüllt diese Anschauung im Gegensatz zu diesen nur in direktere, aber unkonventionellere Verhaltensformen. Seine zwar gesellschaftlich unangebrachten, aber doch aufrichtig gemeinten Aussagen über Bertas Status als Witwe, lassen bei ihm wohl am deutlichsten

von allen Figuren erkennen, dass er Berta durchaus einen sexuell aktiven Part zuspricht, der durch ihre Rollenkonstrukte der Asexualität nicht überdeckt werden kann. Auf Aussagen Klingemanns hin, wie „Wissen Sie, was ich für einen Eindruck habe? Daß Ihnen die Musik alles ersetzen muß...Alles“ (397) oder „wenn mich nicht alles trügt, dürfte das Blut in Ihren Adern, gnädige Frau, nicht weniger heiß fließen“ (444), reagiert Berta mit bloßem Entsetzen, da er droht ihr Selbstbild zu zerstören, wenn er sie außerhalb des Witwendiskurses öffentlich durch den sprachlichen Akt als sexuell darstellt. Allerdings regt Klingemann durch derartige Äußerungen in Berta auch einen Erkenntnisprozess an. Durch seine Infragestellung ihrer Rolle als Witwe, beginnt sie über ihre Veränderung und den damit verbundenen Übergang in eine Welt außerhalb der Konventionen und der Sicherheiten ihres bisherigen Lebens nachzusinnen. Sie beginnt auch die negativen Effekte eines derartigen Seitenwechsels zu erkennen, was in Kapitel 2.3 noch ausführlicher dargelegt werden wird.

Scheitern alle anderen männlichen Figuren in ihren auf Berta gerichteten sexuellen Bestrebungen und wehrt sie sich gegen all diese sexuellen Bilder, so gibt es eine Figur, die Bertas Verhaftung in der Witwenrolle durchbrechen kann – Emil Lindbach. Er, der alte Jugendfreund aus Wien, ist der Auslöser Bertas wiedererwachender sexueller Wünsche. Er ist der einzige Mann, bei dem sie in ihrer Vorstellung explizit sexuelle Wunschträume aufkommen lässt: „ihn suchen, in seine Arme stürzen, endlich einmal die Wonnen erleben, die ihr bisher versagt geblieben waren“ (439). Wie noch gezeigt werden soll, schafft sich Berta eine Utopie, wobei sie ein Wunschbild über eine Sexualität, die sie niemals erlebt hat, aufbaut. Obwohl sie sich auch hier gegen diese Gedanken zu wehren versucht, „Anfangs versuchte sie die Gedanken, die sie bedrängten, von sich abzuweisen“ (442), so gelingt ihr dies niemals gänzlich.

Genau wie die zuvor besprochenen Männergestalten, sieht auch Emil Berta nicht als asexuelle Frau. Vielmehr wird deutlich, dass er ihre Sexualität, nicht nur durch sein sexuelles Verhalten ihr gegenüber, sondern auch im Bezug auf andere definiert sieht: „Das wäre auch ein

Kapitel. Es gibt ja bei euch gewiß auch Herren,...die nicht gelähmt sind....Ja, das möchte' ich eigentlich schon gern wissen, was du erlebt hast....Ich meine seit dem Tod deines Mannes“ (458–9). Trotz Bertas steter Beteuerung ihrer Redlichkeit bleibt sie für ihn sexuell, jedoch in einem speziellen Kontext, der sich gegenüber seiner Betrachtungsweise von früher abhebt. Damals hatte er in seiner Beziehung zu Berta auch einmal versucht, eine Nacht mit ihr zu verbringen, allerdings hatte er auf ihre Verweigerung hin ihre Entscheidung akzeptiert und respektiert, „er sprach wirklich nie wieder davon“ (419). Wie auch Driver andeutet (293), beginnt Emil in Berta ein „süßes Mädel“ zu sehen, das ganz nach Schnitzlers berühmten Typus bestimmte Eigenschaften erfüllt: es legt eine gewisse Unschuldigkeit an den Tag, ist jedoch sexuell aufgeschlossen; es ist ehrlich, aber sein Verhalten zeugt auch von Naivität, und vor allem wird es nur durch die Verbindung zum Mann von Bedeutung und räumt ihm somit eine Art Exklusivität ein, indem es ihm das Gefühl gibt, der einzige Mann in seinem Leben zu sein. Damit wird das „süße Mädel“ zu einem sexuellen Spielzeug der Männer, wobei es ihm freigestellt bleibt, als aktive oder als passive Figur an dem Spiel teilzuhaben. Der handelnde Part bleibt jedoch immer dem Mann zugeschrieben (Scheuzger 127–34; Janz 42–3). Gutt beschreibt dieses „süße Mädel“ folgerichtig als „sexuelles Nutzobjekt“ (65) der Männer.

In Emils Verhältnis zu Berta wird dieses Schema des „süßen Mädels“ und des kontrollierenden Mannes nahezu vollkommen erfüllt: Ihre Unschuldigkeit versichert sich Berta immer wieder durch das Bekräftigen ihrer Tugendhaftigkeit und ihrer Selbstdarstellung als Mutter und asexuelle Witwe: „Ich lebe nur für meinen Buben [...] Ich lasse mir nicht den Hof machen. Ich bin sehr anständig“ (455, 459). Eine gewisse sexuelle Bereitschaft zeigt sie durch die Kontaktaufnahme zu Emil und ihr bereitwilliges Nachgeben in Bezug auf alles, was Emil entscheidet. So lässt sie sich nach nur kurzen Widerspruch doch ins *Chambre séparée* führen: „Was fällt dir ein! [...] Das tu' ich nicht.“ [...] „Ja...ich kann doch nicht mit dir in ein Restaurant...Denke nur, wenn ich zufällig meine Cousine treffe oder sonst wen“ (468). Auch nach dem Abendessen lässt sich

Berta ohne nachzufragen, von Emil fortbringen, wobei ihr eigentlich klar sein muss, dass dies aus einer sexuellen Intention heraus geschieht (472). Auch wenn sie denkt, dass er sie zu sich nach Hause bringt und nicht in ein gemietetes Zimmer, so bleibt die Absicht dieselbe. Dieses vorbehaltlose Nachgeben Bertas durchschaut der Künstler auch bald und weiß es auszunutzen.

Die Naivität, die ein Hauptcharakteristikum des Schnitzlerschen „süßen Mädels“ darstellt (Scheuzger 133–4), kann man in der Witwe Berta darin erkennen, dass sie unfähig ist, Emils wirkliche Intentionen zu durchschauen. Sie schafft sich durch die Utopie, in der sie ihre Beziehung zu Emil konstruiert, eine Welt, in der Emil als ein Mann, der sie nur benutzt, keinen Platz hat. Ist sie auch immer wieder von Zweifeln in Bezug auf Emils Gefühle geplagt, so glaubt sie doch, in seiner Beziehung zu ihr mehr zu erkennen, als tatsächlich präsent ist. Die Liebe, die sie meint, für ihn zu empfinden, wird von ihm nicht erwidert. Er nutzt ihre Zuneigung und die Schwäche, die er in ihrem Witwenkonstrukt erkennt, lediglich, um sie diese eine Nacht für sich zu gewinnen. Wenn ihm auch nicht vorgeworfen werden kann, dass er Berta belügt, um sie für seine sexuellen Bedürfnisse zu benutzen, so enthält er ihr doch die Informationen über seine wirklichen Absichten vor, die es ihr möglich machen würden, die Situation richtig zu beurteilen. Deshalb reagiert er auch nicht auf Bertas Bekenntnisse und Fragen: „Hast du mich lieb? – Oh Gott, da sind wir schon!‘ ,So?’ [...] ,Ja, dort, siehst du – dort wohne ich. Also bitte, Emil, sag’ mir noch einmal –‘ ,Ja, morgen um fünf mein Schatz. Ich freu’ mich sehr.‘ ,Nein, nicht...Ob du –,‘ [...] ,Auf Wiedersehen, gnädige Frau“ (476). Die Tatsache, dass er sie nur für sein sexuelles Begehren benutzt, durchschaut Berta zu keiner Zeit, und erst nach seinen letzten Brief wird sie sich über die unterschiedlichen Einstellungen, die sie beide haben, bewusst. Mit purem Sarkasmus erkennt sie nun erst das Bild der leicht erhältlichen Frau, das sich Emil von ihr geschaffen hat: „Es war aus, aus, aus! [...] Ja sofort mein Herr, ich gehe auf Ihren ehrenvollen Antrag mit Vergnügen ein – ich wünsche mir ja nichts Besseres!“ (507). Durch diese abwehrende Reaktion schafft sich Berta allerdings eine Identität, die das Schema, das sich Emil

entworfen hat, welches sie jetzt erst erkennt, ausgliedert. Die „Interpellation“ als zeitweilige Geliebte hat damit nicht das angesprochene Rollenkonstrukt zur Folge, sondern durch den Widerstand Bertas genau dessen Eliminierung. Nach Althusser, von dem der Begriff Interpellation geprägt wurde, interpelliert sich ein Subjekt, wenn es sich in das System einordnet, in welchem es von anderen konstruiert wird. Nimmt das Subjekt demzufolge eine ideologische Grundlage an, indem es ein Konstrukt akzeptiert, mit welchem es durch die direkte Bezeichnung anderer angesprochen wird, so schreibt es sich innerhalb dieser Prämissen seine Identität zu und gliedert sich in die vorherrschende Ideologie ein (Benton 105–7, Belsey 57).

Bezeichnend ist auch, dass Emil sie sofort beim ersten Treffen als „mein Kind“ (456) und „mein liebes Kind“ (457) bezeichnet und auf ihren Brief, den sie in derselben Schulumädchenschrift“ (456) wie einstmals schreibt, zu sprechen kommt (Neymeyr 334). Ist nach Foucault eine Identität durch Macht und Diskurse geschaffen, so geschieht genau dies hier mit Berta. Emil baut in seinem Gespräch mit ihr einen Machtdiskurs zwischen den beiden auf und bringt sich durch die Darstellung Bertas als „Kind“ in eine eindeutig übergeordnete Position. Berta, die ihre Subordination akzeptiert, indem sie Emil nicht widerspricht, nimmt ihre Identität des infantilen Wesens an – in diesem Fall wird durch die Interpellation Emils Bertas Identität geschaffen. Durch diese Bestätigung in seiner Selbstkonstruktion als im Machtdiskurs Höhergestellter geht Emil auf Bertas Reden nur sehr wenig ein. Mögen auch seine damaligen Gefühle echt gewesen sein und hatte er zu jener Zeit Bertas Meinung respektiert, so erkennt er jetzt in ihrer Unterordnung allein die Chance sie sexuell zu benutzen. Dies bleibt sein einziges Ziel im Bezug auf Berta, was zur Folge hat, dass ein wirkliches Gespräch zwischen den zweien scheitern muss, da Emil und Berta auf unterschiedlichen Ebenen kommunizieren. Als Emil eine mehr philosophisch angehauchte Konversation beginnt, wird ersichtlich, dass er Berta auch nicht auf eine Ebene, die es ihr erlaubt ihn zu verstehen, gelangen lassen will:

„lieber als alles andere möchte ich doch ein Maler sein.“ „Du könntest doch mit dem ganz zufrieden sein, was du erreicht hast.“ [...] „Es ist mir ja ganz angenehm, daß ich schön Violin spielen kann, aber was bleibt davon übrig? Ich meine, wenn ich einmal tot bin, – höchstwahrscheinlich mein Name auf kurze Zeit. Das –“ seine Augen wiesen auf das Bild, vor dem sie standen – „das ist doch was anderes.“ „Du bist schrecklich ehrgeizig.“ Er sah sie an, aber ohne sich um sie zu kümmern. „Ehrgeiz? Na, so einfach ist das nicht. – Aber lassen wir das. [...]“ (456)

Erkennt Berta dabei, dass es Emil bei dieser Aussage mehr darum geht, dass sein Name und dadurch sein Ruhm, nicht seine Kunst fortbestehen, so beendet er das Gespräch mit dem Vorwand, dass Berta so etwas nicht verstehen könne. Er sieht sie als ungebildete, kleinstädtische Frau, die immer noch dem Mädchen aus der Vergangenheit gleicht, und wird von diesem Paradigma nicht abweichen, auch nicht, wenn sie ihn wirklich durchschaut. Auch hier lässt Berta wieder zu, dass Emil sie in dieser Rolle sieht und nimmt damit eine Rollenzuweisung an, da sie sich nicht dagegen auflehnt. Emil beschließt damit sein eigenes Leben aus der Beziehung zu ihr herauszuhalten und kreiert dadurch ein Informationsgefälle, das es der Protagonistin unmöglich macht, sein Verhalten richtig zu interpretieren. Sobald er mit Berta sexuellen Kontakt hatte, verliert er sein Interesse an ihr und will nicht einmal ein zweites sexuelles Aufeinandertreffen zulassen.

Zeugen all diese Perspektiven der Männer von einem sexuellen Bilde Bertas, das im Gegensatz zu ihrem eigenen als „anständige Frau“ steht, so ist es auch von Bedeutung die Sicht einer anderen weiblichen Figur der Erzählung zu erörtern. Am besten geeignet hierfür erweist sich Anna Rupius, da diese parallel zu Berta eine Liebesaffäre in Wien unterhält und der Leser anhand ihres Verhaltens einiges über ihre Einschätzung Bertas erfährt. Diese Ehefrau ist in der gleichen Provinzstadt ansässig wie Berta und ist deren Idol. In Bertas Augen ist Frau Rupius schön, vornehm und durch ihre geheimnisvolle Art hält sie Berta in ihrem Bann. Sie lebt zusammen mit ihrem Mann

in dem kleinen Ort, seit dieser durch eine unheilbare Krankheit gelähmt ist. Die enigmatische Ausstrahlung bekommt sie für Berta durch die außereheliche Affäre, die Anna in Wien führt. Zwar ist dieses Verhältnis schon lange kein Geheimnis mehr in dem kleinen Städtchen, jedoch kann Berta, die in einem Moralkodex verhaftet ist, der Sexualität außerhalb der Ehe nicht zulässt, nicht begreifen, was bei dem Ehepaar Rupius wirklich vor sich geht. Berta verteidigt Anna sogar vor den anderen Leuten, die sich ihr Urteil über Annas Liebesleben längst gemacht haben: „Ich weiß wirklich nicht, was man Frau Rupius zumutet! Wo soll sie denn gewesen sein?“ (431). Dieses Unvermögen bemerkt auch Anna Rupius und artikuliert es schließlich sogar „Aber Sie sind wirklich sehr naiv [...] Sie haben ja gar keine Ahnung, unter was für Menschen Sie existieren“ (496). Damit ist Anna die erste und einzige Figur in der Erzählung, die versucht Berta vor Augen zu führen, dass sie ihr Weltbild aufgrund von Prämissen erschafft, die allein auf ihrer Vorstellung beruhen und in der gesellschaftlichen Umwelt sonst nicht gelebt werden. Moralkodex und gelebte Moral klaffen auseinander. Genau wie die Männer es tun, die Berta in ein sexuelles Schema einordnen und damit das Ungenügen von ihrer Normierung aufzeigen, wird Berta die Nichtigkeit ihres Systems hier direkt dargeboten. Ein „Ich weiß ja, daß es sehr dumm von mir ist“ (496) Bertas kann jedoch nicht als Einsicht gelten, wenn sie nach Annas Aufklärung der wirklichen sozialen Verhältnisse zwar „wie vernichtet“ (498) ist, jedoch „Weniger wegen der Dinge, die ihr Frau Rupius erzählte, als wegen der Art, in der sie es getan“ (498) hat. Gleich jedoch beginnt Berta Distanz zu diesem Erkenntnisprozess zu nehmen, indem sie versucht „sich zu überreden, daß sie das alles gar nichts anging“ (498) und nur eine „geheimnisvolle Beziehung zu ihrem Abenteuer“ (498) erkennt. Eine Verbindung zu dem, was Anna ihr gesagt hat, kann sie erst herstellen, nachdem sie Emils Brief erhalten hat, der das Angebot darlegt „etwa alle vier bis sechs Wochen“ (507) seine Geliebte zu sein, und nachdem sie die tödliche Abtreibung Annas realisiert hat (512–3).

Bei einem Vergleich all dieser Ansichten, die die verschiedenen Charaktere der Erzählung über Berta haben, werden deutliche Parallelen erkennbar: die Erkenntnis, dass Berta nach einem Moraldiskurs lebt, in dem sie sich selbst als asexuelles Wesen definiert; dieser Diskurs mag zwar der offiziell sanktionierte sein, er ist aber, wie die Reaktionen der Figuren zeigen, nicht „wahr“ im Foucaultschen Sinne. Diese erwarten auch von einer Witwe durchaus eine aktive Sexualität und definieren Berta als junge Frau, ein geschlechtliches, kein asexuelles Wesen. Darüber hinaus scheinen diese zwei Charakteristika für die männlichen Figuren eine ideale Kombination für die Möglichkeit eines sexuellen Abenteuers mit ihr darzustellen. Auch wenn diese Möglichkeit jeweils verschiedenartig zur Geltung kommt, so wird sie doch von allen vorausgesetzt: sei es durch die Blicke der Männer auf der Straße, die frechen Annäherungsversuche ihres Neffen Richards, die anzüglichen Scherze ihres Schwagers, das Artikulieren ihrer sexuellen Präsenz und ein darauf folgendes Liebesgeständnis Klingemanns, die kritische Beurteilung Annas der eingebildeten Sonderstellung aufgrund Bertas sexueller Erfahrung oder durch die tatsächliche Erfüllung dieser sexuellen Interaktion Emils. Alle sehen in Berta etwas, das sie sich selbst nur zuweilen zugestehen will, nämlich ihre erotische Ausstrahlung und ihr Potenzial diese zu benutzen. Auch wenn sie gesellschaftlich den Stand der Witwe innehat, so wird ihr von ihren Mitmenschen durchaus über diese Identität hinausgehend, ein anderes Charakteristikum zugesprochen; Allerdings beschränkt sich dies allein auf ihre Sexualität. Alle Männer projizieren ihre eigenen sexuellen Wünsche und Sehnsüchte auf die Protagonistin der Erzählung und Berta wird damit zum Opfer der Sexualität ihrer männlichen Mitfiguren. Daraus wird ersichtlich, dass die Männer genau wie auch Berta von einem Geschlechtsdiskurs vorstrukturiert und in ihm gefangen sind. Dieser Diskurs konstruiert die Frau als sexuelles Wesen und lenkt daraufhin das Verhalten der Männer. Genauso wenig wie Berta es gelingt aus ihrem Witwendiskurs auszubrechen, so reagieren auch die Männer nicht „frei“ und selbstbestimmt, sondern handeln nach diesen Diskursstrukturen.

2.3 Die Selbstkonstruktion der Protagonistin

Im Gegensatz zu den anderen Figuren der Erzählung hat der Leser, wie bereits diskutiert, direkten Zugang zu Bertas Gedankenwelt durch die Mittel der *erlebten Rede*, der *psycho narration* und des *inneren Monologs*. Kann man das Bild, das die anderen Charaktere über Berta haben, nur durch deren *direkte Rede* und Handlungen analysieren, so wird Bertas Identitätskonflikt am deutlichsten durch die Darstellung ihrer Gedanken und die damit von ihr interpretierten Umstände erkennbar. Deutlich wird dadurch der Konflikt zwischen äußerlich gelebter Rolle und der selbstbestimmten Identität, die dieser Rollenkonventionen zuwiderläuft.

Um diese Selbstkonstruktion Bertas geeignet darstellen zu können, soll an dieser Stelle der Diskurs der Witwe, und speziell das Bild der „asexuellen Witwe,“ in dem sich Berta immer wieder zu konstruieren versucht, definiert werden. In dieser Rolle der Witwe befindet sich eine Frau, deren Ehemann verstorben ist und sie dadurch in einer Art Schwebezustand zurücklässt. Sie nimmt eine Zwischenposition zwischen Ehefrau und lediger Frau ein, die dadurch zustande kommt, dass ihr immer noch die Treue zu ihrem Mann abverlangt wird: „Obwohl die direkte Treueverpflichtung mit dem Todesmoment verlöscht, ist es über Jahrtausende hinweg zur Sitte geworden, die Treueerwartung an den Überlebenden auf unbestimmte Zeit auszudehnen“ (Taylor 89). Diesen Treueanspruch sieht Irmgard C. Taylor in der „Idee der nur einmal verschenkbaren Liebe der Frau“ (90), die sich ihrer Ansicht nach in „der nur einmal verschenkbaren Jungfräulichkeit, einem biologischen Faktum, übertragen auf die ideellen Aspekte der Liebe“ (90) begründet. Somit wird dieser Frau jedwede Sexualität aberkannt, um dieses ethische Konstrukt aufrecht zu erhalten. Damit, so argumentiert Perlmann, ist die Witwe „stärker als andere Frauen im erotischen wie im sozialen Leben zum Verzicht gezwungen“ (150).

Dieses Witwenkonstrukt ist der Grund für Bertas Identitätskrise, die durch eine Veränderung in ihrem Leben zustande kommt, mit der die Erzählung einsetzt. Gefühle und

Gedanken kommen in ihr auf, „jugendliche[...] Wünsche“ (395), die sie lange nicht mehr gehabt hatte, welche sie allerdings aus ihrer Vergangenheit kennt. Dessen ist sie sich durchaus bewusst; was sie sich jedoch nicht erklären kann ist, wie diese Veränderung auf einmal heraufkommt, was sich genau verändert und warum gewisse Dinge für eine gewisse Zeit einfach ausgeblendet waren. Dies deutet darauf hin, wie vollständig sich Berta nach ihrer Heirat in die Identität der Ehefrau gefunden hatte.

Physische Signale deuten auf ihren körperlichen und auch geistigen Veränderungsprozess hin:

Erst seit Beginn dieses Frühlings fühlte sie sich weniger behaglich als bisher; sie schlief nicht mehr so ruhig und traumlos wie früher, sie hatte zuweilen eine Empfindung der Langeweile, die sie nie gekannt, und das Sonderbarste war eine plötzliche Ermattung, die sie manchmal bei hellichtem Tage überkam, in der sie das Kreisen des Blutes in ihrem ganzen Körper zu verspüren meinte, und die sie an eine ganz frühe Epoche ihrer Mädchenzeit erinnerte. [...] Erst als es sich häufiger wiederholte, besann sie sich, daß sie selbst es schon früher erlebt hatte.

(395)

Eine Unruhe erfüllt sie, welche sie an ihre Vergangenheit erinnert. Dies zeigt Bertas Resexualisierung, welche sie selbst noch unreflektiert beobachtet. Was sie wahrnimmt, ist eine Körperreaktion, die sie allerdings in ihrer Identität der asexuellen Witwe verfangen, nicht als sexuelles Anzeichen wahrnimmt. Mit dem Wiedereintreten ihrer Jugendliebe Emil Lindbach findet Berta ein Objekt, auf welches sie ihre aufkeimende sexuelle Energie konzentrieren kann. Allerdings kann sie sich selbst diese erotische Komponente ihres Lebens anfangs noch gar nicht und später nur schwer eingestehen. Zuerst ist sie lediglich von „unbestimmten, freundlichen Erwartungen“ (434) erfüllt, doch wenig später nehmen diese undefinierten Erwartungen deutlich sinnliche Formen an:

„Sie schämte sich vor sich selbst, aber immer wieder träumte sie sich in Emils Armen“ (442). Jedoch bleibt dieses Schamgefühl stets präsent, wenn derartige Vorstellungen ihr Bewusstsein erreichen, und führt dazu, dass sie die ganze Erzählung hindurch Erklärungen sucht, um ihr Verhalten für sich selbst einzuordnen. Sie schafft damit Identitätsentwürfe, durch die sie Emil in ihr Dasein integrieren kann, ohne sich die sexuelle Komponente wirklich vollkommen bewusst machen zu müssen. Dies zeugt davon, dass Bertas Wünsche nun nicht mehr mit ihrer Identität als Witwe korrespondieren, sie sich aber dennoch weiterhin im Diskurs der Witwe konstruieren will und demnach versucht, entweder die sexuellen Gedanken vollkommen auszublenden oder Emil so in ihr Rollenverständnis zu integrieren, dass ihre Identität aufrecht erhalten bleibt.

Nachdem ihre Gedanken zu Emil sich zuerst lediglich auf ihre Vergangenheitserinnerungen beziehen, die sein Aussehen (400), gemeinsame Spaziergänge (404, 420), die Verliebtheit und das Küssen (415), damalige Wünsche nach einem Kind (417–8), die letzte Begegnung mit Emil (418–9), das erste sexuelle Angebot und ihre darauf folgende Zurückweisung (419) einschließen, erwägt sie ein Zusammentreffen mit ihm. Eicher hebt diese Vergangenheitsgebundenheit Bertas hervor, die er unter anderem mit dem äußeren Bild Emils, welchem Berta keine Veränderung zugestehen will, begründet (49). Der direkte Bezug zu Emil in der Gegenwart kommt in Berta erst auf, als sie das Plakat betrachtet, das ein baldiges Konzert Emils ankündigt (420). Plötzlich entsteht der Wunsch in ihr ihn wirklich zu treffen. Jedoch wird dieser Gedanke sofort wieder von Zweifeln überschattet, als sie „die Empfindung [überkommt], dass manche Leute sie betrachteten und einige Damen über sie lachten“ (420) aufgrund ihrer Kleidung. Allerdings muss hier beachtet werden, dass es keineswegs gesichert ist, dass Berta wirklich verlacht wird. Sie konstruiert sich in dem Schema der provinziellen Frau und deutet das Verhalten anderer dieser Einstellung zufolge. Dieser geringfügige äußere Einfluss, der möglicherweise auch nur auf einer Einbildung Bertas beruht, lässt sie sofort an sich und ihren Gefühlen zweifeln, und sie stellt den Wert ihrer Person infrage: „Sie kam sich jetzt so

herabgesunken, so bedauernswert vor. Der Einfall, im großen Musikvereinssaal in der ersten Reihe zu sitzen, erschien ihr verwegen, beinah unausführbar. Es war ihr jetzt auch sehr unwahrscheinlich, daß Emil Lindbach sie noch erkennen würde, ja es schien ihr fast unmöglich, daß er sich noch ihrer Existenz erinnern könnte“ (420). Dies zeigt die Abhängigkeit Bertas von ihrer Außenwelt, von der sie immer wieder Bestätigungen über sich einholt oder aber auch durch sie, wie im obigen Beispiel, in ein Misstrauen über ihre eigene Urteilsfähigkeit verfällt. Sie benutzt demnach die Außenwelt um ihr Selbstbild zu erstellen und zu korrigieren, gleich einem Disziplinarmechanismus, den Berta in ihrer Umwelt erkennt. Wie Mills darlegt, lässt sich diese Disziplinierung erklären als „a set of strategies, procedures and ways of behaving which are associated with certain institutional contexts and which then permeate ways of thinking and behaving in general“ (44). Wie Foucault und Butler zeigen, gibt es hinter diesen naturalisierten Disziplinarmaßnahmen keinen Agierenden. Die Disziplin wird nur eingehalten, weil sich das Subjekt ständig beobachtet fühlt und deswegen sein Benehmen danach einschränkt (vgl. Mills 44–5).

Zu diesem disziplinierenden Verhalten gehört auch dessen Gegenseite. Fühlt sich Berta beispielsweise nur kurz zuvor in ihrer Attraktivität bestätigt, wenn sie sich an die Art und Weise erinnert, wie die Männer in ihrer sozialen Umgebung auf sie reagieren und sie umwerben, so kann sie sich nur deshalb auch selbst im Spiegel als gut aussehend erkennen (416). Diese Anerkennung der Attraktivität der anderen Männer konstruiert Berta in dem binären Geschlechtsverhältnis, spricht ihr dabei eine sexuelle Komponente zu und regelt somit das Verhältnis zwischen Frauen und Männern. Ihre Umwelt spielt auch insofern eine wichtige Rolle für Bertas Identität, da ihre aufkeimende Sexualität vor allem dann von ihr als falsch bewertet wird, wenn sie in die Sphäre des Öffentlichen zu gleiten droht. Als beispielsweise Klingemann auf ihre Sexualität aufmerksam macht, dies ganz offen darstellt und im sprachlichen Akt damit öffentlich macht, löst dies in Berta eine schwere Entrüstung aus, obwohl sie zuvor noch selbst von einer erotischen Begegnung mit Emil geträumt

hatte (442–4). Ihre Angst vor dem Offenkundigwerden ihrer privaten Wünsche wird auch in einer Szene vor dem Treffen mit Emil klar. Sie malt sich aus, welche Umstände ihre Lüge, die ihr Vorhaben ja eigentlich vor ihrem sozialen Umfeld verbergen sollten, entlarven könnte: „Und jetzt fällt ihr noch etwas ein: wenn sich zu Hause irgend was ereignet! [...] und es stellt sich heraus, daß sie gelogen hat, wie irgendeine schlechte Person, die eben Ursache dazu hat....Entsetzlich! wie steht sie da!“ (464). Beachtlich ist hierbei, dass Berta sich trotz des Vergleiches nicht als „schlechte Person“ sieht, obwohl sie das Verhalten an den Tag legt, das ihrer Meinung nach eine derartige „Schlechtigkeit“ ausmacht. Dabei wird wieder offensichtlich, dass Diskurse das Verhalten der Protagonistin steuern und sie durch die Unvereinbarkeit von gewünschter Identität und Rollenerwartung in einen Konflikt gerät, der sich innerhalb des gesellschaftlichen *gender*-Diskurses nicht lösen lässt.

Erste sexuelle Gedanken in Bezug auf den Violinvirtuosen entstehen, wie die ganze Rekonstruktion der Emotionen zu Emil, in Verbindung mit der Vergangenheit. Diese Erinnerungen werden vom Blickpunkt ihrer damaligen sexuellen Enthaltsamkeit aus gesehen und finden damit auch in der Gegenwart ihren Rechtfertigungsgrund: „er hatte ihr das Fenster gezeigt, als sie einmal vorübergingen, und bei dieser Gelegenheit eine Bemerkung gewagt – des Wortlauts entsann sie sich nicht mehr, aber der Sinn war bestimmt der gewesen, daß sie mit ihm in diesem Zimmer zusammen sein sollte. Sie hatte ihn damals sehr streng zurechtgewiesen, ja, sie hatte erwidert, wenn er so von ihr dächte, wäre alles aus“ (419). Jedoch muss bei einer derartigen retrospektiven Darlegung Bertas auch berücksichtigt werden, dass, wie auch schon im ersten Kapitel gezeigt wurde, Berta keineswegs zuverlässig bei der Wiedergabe ihrer Vergangenheit ist. Ob Emils Worte dem entsprechen, woran sich Bertas nun zu erinnern glaubt, bleibt fraglich. Fliedl argumentiert bezüglich Bertas Erinnerungen an Emil auch, dass „ihr Gedächtnis [...] unzuverlässig ist“ und gerade deshalb „kann die vergangene Beziehung mit emotionalen Mehrwert aufgeladen werden“ (176). Woran sich Berta jedoch sicher

erinnert, ist ihre Zurückweisung und damit das Ablehnen einer sexuellen Rolle. Sie konstruiert sich damit selbst im Bild der „braven Tochter,“ welches die sexuelle Komponente nicht zulässt. Emils folgende Zurückhaltung in dieser Hinsicht ist ein Zeichen seiner Akzeptanz der Rolle Bertas und bestätigt sie darin. Berta reagiert hier nicht, sondern agiert und weist eine Rollenkonstruktion einer anderen Figur bewusst von sich. Kurz danach beginnt Berta jedoch, wie uns mit Hilfe der *erlebten Rede* gezeigt wird, dieses damalige Verhalten zu hinterfragen: „Wie viele mochten sie heute darum beneiden, daß gerade dieser sie einmal geliebt, – anders, besser, keuscher sie als alle anderen nach ihr. Und sie fühlte sich am tiefsten betrogen, weil sie, die seine Frau hätte sein können, wenn...wenn... Ihre Gedanken stockten“ (427). Berta fühlt sich „betrogen“ (427), da sie nun bemerkt, dass sie auch damals in ihrer Rolle als „brave Tochter“ nicht frei, sondern nur gemäß gesellschaftlicher Erwartungen gehandelt hat. Gutt beschreibt diese Ideologie des „braven Mädchens,“ durch die sich Berta in ihrer Vergangenheit definiert hatte, genauer: „Denn ‚brav‘ im bürgerlichen Verständnis bedeutet Keuschheit, d.h. Triebunterdrückung bis zur Verheiratung“ (38). Doch lässt Bertas direkte Verbindung, die sie zwischen der damalig keuschen Beziehung zu Emil und dem Nicht–Zustandekommen einer Ehe zwischen den beiden sieht, darauf schließen, dass sie darüber nachzusinnen beginnt, ob die fehlende Sexualität und damit die Ideologie des „braven Mädchens“ in der Beziehung der Auslöser für den Bruch war. Damit wäre auch für sie eine legitime Grundlage geschaffen durch den Geschlechtsakt in der gegenwärtigen Situation diese damals zerbrochene Beziehung jetzt wieder aufleben zu lassen. Diese Gedanken will sie aber nicht zu Ende denken und verfällt sofort wieder in andere Erklärungsmuster: „Hatte die dumpfe Alltäglichkeit, die zu Hause auf ihr gelastet, von dem Augenblick an, da sie das Konservatorium verlassen, wie ihren Ergeiz so auch ihr Fühlen eingeschläfert? Hatten die unzufriedenen Bemerkungen ihrer Eltern über den aussichtslosen Verkehr mit dem blutjungen Violinspieler so ernüchternd auf sie gewirkt?“ (428).

Wenig später fragt sie sich jedoch wiederum, was der Verzicht auf Sexualität in ihrer damaligen Beziehung verhindert haben mag: „wie wäre alles geworden, wenn sie damals kein so tugendhaftes Mädchen gewesen, wenn sie das Leben so leicht genommen hätte wie andere?“ (428). Mit diesen Erinnerungen kommt die Sehnsucht in ihr auf. Sie kann es einfach nicht mehr nachvollziehen, dass sie damals diesen Gedanken nicht mehr nachgegangen ist und diese einfach in ihr ohne weiteres verblasst sind (428). Dieses Reflektieren über ihr damaliges Sexualverhalten und das Unverständnis über ihre strikte Enthaltensamkeit zeugen von ihrer nun gewandelten Einstellung dazu. Sie beginnt zu verstehen, dass ihr damaliges Verhalten nicht selbst-, sondern fremdbestimmt war, dass sie sich eine Identität schuf, die nicht ihren freien Wünschen, sondern dem akzeptierten Normenkodex gehorchte. Zwar ist niemals ein klares Eingeständnis, welches nicht sofort wieder revidiert würde, ihrerseits zu verzeichnen, dass sie nun dieses Verhalten ändern und sich Emil ganz hingeben will, jedoch weisen diese Dementi abermals nur darauf hin, dass sie sich fürchtet außerhalb der sicheren Rolle der asexuellen Witwe zu bewegen.

Dieses Unverständnis des Abklingens ihrer Gefühle für Emil bzw. des Endes der Beziehung überhaupt, beschäftigen Berta durchwegs. Ihr scheint es jetzt unerklärlich, dass derartige Emotionen einfach schwinden konnten (419) und sie wundert sich, dass all ihre Hoffnungen verblassten (421). Ihre damalige Schicksalsergebenheit erfüllt sie nun mit Staunen: „sie begriff es mit einemmal nicht mehr, wie leicht sie damals ihre eigenen Hoffnungen, ihre künstlerische Zukunft und den Geliebten aufgegeben, um ein sonnenloses Dasein zu führen und in der Menge zu verschwinden“ (421). Einerseits bekundet dies ihren entstehenden Widerwillen gegen ihre fehlende Handlungsbereitschaft ihr Leben selbst zu bestimmen und gestalten, andererseits richtet sich nur wenig später ihr Unmut über ihre verpassten Chancen gegen die Außenwelt. Sie weist die „Schuld“ wieder von sich ab, indem sie sich einredet es sei ein „Betrug an ihr verübt worden“ (427). Berta sieht sich als völlig Machtlose in einem Spiel von großen Gewalten, die über sie herrschen und ihr Leben vorzeichnen:

Sie zürnte ihrem verstorbenen Mann, ihren hingeschiedenen Eltern, ärgerte sich über die Leute, unter deren Augen sie sich nichts hätte erlauben dürfen; sie kränkte sich über Frau Rupius, die nicht so freundlich gegen sie war, daß sie an ihr einen Halt hätte finden können, sie haßte Klingemann, weil er häßlich und widerwärtig war und sie doch beehrte, und endlich wallte es heftig in ihr auf gegen den Geliebten ihrer Jugend, weil er nicht frecher gewesen, weil er ihr das letzte Glück vorenthalten und ihr nichts zurückgelassen hatte als Erinnerungen voll Duft, aber voll Qual. (429)

Deutlich wird hier der Konflikt zwischen der Rolle und dem einzelnen Menschen, dem einzelnen Subjekt.

Foucault definiert ein Subjekt danach, das es diskursiv produzierte, durch Macht generierte Wahrheiten naturalisiert und demzufolge erst Struktur bekommt, wenn es sich nach den Richtlinien verhält. Demnach wird ein Individuum erst durch bestimmte öffentliche Merkmale, die durch ein unbewusstes Zueigenmachen von gesellschaftlich formierten Diskursen entstanden sind und denen Bedeutung zugesprochen wird, zu einem Individuum (Prado 79–80): „the individual is not to be conceived of as a sort of elementary nucleus [...] on which power comes to fasten [...] In fact, it is already one of the prime effects of power that certain bodies, certain gestures, certain discourses, certain desires, come to be identified and constituted as individuals“ (Foucault, „Two lectures“ 99). So wie hier Foucault bezüglich des Individuums argumentiert, lässt sich dies auf Bertas Schaffung ihrer Identität übertragen. Sie erkennt, dass ihre Identität von verschiedensten Diskursen geschaffen ist, die sie auch ohne Widerstand akzeptiert hat. Nicht ein freier Wille kam dabei bei ihrer Konstruktion zum Ausdruck, sondern soziale Diskurse, die ihrem Körper Bedeutung zuwiesen: „the body as a place where discourses are acted out and acted upon is one of the ways that Foucault manages to consider the way that identities are constructed“ (Mills 91). Auch wenn Berta beginnt,

diese Fremddetermination zu prognostizieren, so ist ihr in der Erzählung die Möglichkeit nicht gegeben durch aktive Selbstbestimmung Widerstand zu leisten, weil auch dieser Widerstand nur wieder diskursiv bestimmt sein kann. Außerhalb des Diskurses ist keine Existenz möglich.

Um all ihre sexuellen Wünsche nun auf Emil projizieren zu können, sich aber trotzdem weiterhin nicht ihre aufkommende Sexualität bewusst machen zu müssen, verdrängt die Protagonistin Teile ihres Lebens, in denen Emil keine Rolle spielt. Sie versucht eine direkte Verbindung zu ihrer gemeinsamen Vergangenheit zu schaffen und damit die Gefühle, die damals vorherrschten, zu rekonstruieren. Mit diesem Wiederherstellungsversuch der Vergangenheit kann für Berta die Zeit mit ihrem Mann und ihre drei Witwenjahre keine Rechtfertigung in ihrem Leben mehr finden, wird ausgeblendet oder negativ bewertet: „Es war wie ein Schauer, der sie erfasste, als sie sich darauf besann, daß nichts anderes war, als die Witwe eines unansehnlichen Menschen“ (421). Sowohl die Witwen– als auch die Ehefrauenrolle würden keinen anderen Mann an ihrer Seite erlauben. Die Betonung, dass die Empfindungen für ihren Mann alles andere als Liebe waren, muss auch stattfinden, um die Einzigartigkeit der Liebe zu Emil zu rechtfertigen: „mit plötzlichem, peinvollem Schamgefühl, das ihr das Blut in die Schläfen jagte [dachte sie] an die kühle Bereitwilligkeit, mit der sie sich einem Manne hingegen, den sie nie geliebt hatte. Und das Bewusstsein, daß das ganze Glück, das sie als Frau genossen, darin enthalten war, in den Armen jenes Ungeliebten zu liegen, durchschauerte sie das erste Mal“ (428). Darin wird wiederum die gesellschaftliche Rollenkonstruktion deutlich. Ist es in der Ehe erlaubt den Geschlechtsverkehr auszuüben, so fehlt diese Legitimation völlig im Schema der „braven Tochter“ und der „Witwe.“ Wieder erkennt Berta, dass sie nicht frei gehandelt hat, sondern ihr Leben lang den gesellschaftlichen Rollen verhaftet war.

Versucht Berta die Vergangenheit ohne Emil beiseite zu schieben oder gar völlig auszublenden, so gibt es einen Faktor in ihrem Leben, der dies nicht zulässt – ihren Sohn. Er ist das leibliche Kind ihres verstorbenen Mannes und demnach eine ständige Erinnerung, ja sogar ein

überlebender Teil des Ehegatten. Eicher bezeichnet ihn treffend als „Erbe einer nunmehr entsexualisierten ehelichen Pflichterfüllung“ (52). Gelingt es Berta, die Beziehung zu ihrem Mann im Nachhinein völlig zu entwerten, so kann sie das im Bezug auf ihren Sohn nicht, ohne sich von ihrer Mutterrolle völlig loszulösen. Wie Barbara Gutt treffend beschreibt, übernimmt Berta diese Ideologie der Mutter- und Hausfrauenrolle, die zur „Verschleierung ihres Sklavenstatus notwendig [ist] [...] [und] zur idealisierten Überhöhung des traditionellen Frauen-Leitbildes geführt [hat]“ (45) unreflektiert. So rühmt sie sich ihrer Rollenerfüllungen selbst: „Sie war ja auch so eine vortreffliche Hausfrau“ (492), „Sie fühlte, daß sie ganz in der Liebe zu ihrem Kind aufging, was sie zugleich mit Stolz erfüllte“ (432). Diese strikte Konstruktion in der Mutteridentität beschreibt Gutt hier als „Puppenstadium,“ welches eine Wandlung nach sich zieht. So wird bei Berta deutlich, dass ihre Identität als Mutter in ihrem Leben einen zweitrangigen Platz einnimmt und fast hinter allem anderen verschwindet, sobald sie sich ihrer Gefühle zu Emil besinnt. Auch Thomé erkennt, dass Fritz ihr nur in den Sinn kommt, wenn sie sich in der so entfremdeten Stadt oder in ihrer Beziehung zu Emil unsicher fühlt. Dann tritt sie den Rückzug in ihre sichere Welt als Mutter und Witwe an.

Nachdem Berta die Antwort Emils auf ihren Brief und somit eine Bestätigung ihres Wunsches ihn zu treffen erhalten hat, beginnt sie die Verbindung zwischen ihrem Sohn und ihrem Ehemanns zu leugnen. Deshalb sucht sie Wege, die die Gegenwart des Dahingegangenen, die sich in der Gestalt des Sohnes manifestiert, ausblenden zu können. Sie „empfand es zum erstenmal als sonderbar, daß der Bub, den sie jetzt in sein Gewand steckte, ihr eigenes Kind war, das sie von einem empfangen, der längst begraben war, und das sie unter Schmerzen geboren“ (442). Des Weiteren erscheint Berta ihr Sohn nur als Beweis ihrer Asexualität sowohl vor anderen Menschen als auch vor sich selbst. Sie stellt ihn als den einzigen Menschen dar, der Platz in ihrem Leben hat (437, 459), oder benutzt ihn als Argument, um nach Wien, in die Nähe Emils zu ziehen (454, 493). Die Mutter in Berta wird außerdem auf ein Mindestmaß reduziert, wenn sie sich nur noch ausschließlich

über Emil definiert: „Ein leiser Gedanke an zuhause schwebt in ihr auf, aber er ist ganz ohne Kraft. Es macht ihr sogar Mühe, ihn zu denken“ (477).

Den Höhepunkt des Verdrängungsprozesses ihrer Verbindung zu ihrem verstorbenen Mann und deren Ersatz durch Emil erreicht die Vorstellung Bertas erstmals, als sie in ihrer Vorstellung Emil an direkter Stelle ihres Gatten am Tage der Hochzeit sieht und er den Platz des Toten neben ihr einnimmt: „Der Tag ihrer Trauung fiel ihr ein, und sie sah sich mit ihrem verstorbenen Mann vor dem Priester stehen [...]. Doch plötzlich, wie ein Bild in einer Zaublaterne sich ändert, sah sie statt ihres Mannes Emil an ihrer Seite“ (462). Dieser imaginierte Wechsel der Männer zeigt einerseits, dass sich Berta keineswegs mehr in der Rolle der in Treue ihrem Ehemann gedenkenden Frau sieht, indem der religiöse Akt der Eheschließung, das gesellschaftliche Symbol der Verbundenheit, entwertet wird. Andererseits beweist diese Vorstellung die enge Verbundenheit Bertas mit den gesellschaftlichen Konventionen, wenn sie sich in Verbindung mit Emil in der die Beziehung legitimierenden Rolle der Ehefrau konstruiert. Ein weiterer Kulminationspunkt bezüglich ihrer Verdrängung ihres Mannes wird erreicht, als sie bei einem weiteren pflichtgemäßen Besuch auf dem Friedhof phantasiert, dass Emil der Vater ihres Sohnes Fritz sei bzw. dass eine Art unbefleckte Empfängnis stattgefunden habe und somit Garlan im Bezug auf den gemeinsamen Sohn vollkommen auszublenden ist: „Plötzlich fuhr es ihr durch den Sinn: Fritz ist gar nicht sein Sohn...am Ende ist er Emils Sohn...Sind solche Dinge nicht möglich?...Und es war ihr in diesem Augenblick, als könnte sie die Lehre vom heiligen Geist verstehen“ (504). Wiederum weigert sie sich mit dieser Verleumdung der durch den Sohn repräsentierten Präsenz des Ehemanns, das Andenken des Verstorbenen zu bewahren und sich weiterhin im Diskurs der asexuellen Witwe zu konstruieren. Sie will sich eine Identität schaffen, die einerseits den Sohn in ihr Leben integriert, den Ehemann ausschließt und die sexuelle Verbindung zu Emil legitimiert.

Immer deutlicher wird Bertas Bestreben, sich Emil näher zu bringen, indem sie versucht ihre gemeinsame Vergangenheit in die Gegenwart zu holen. Diese Vergangenheit sieht sie nun als eine „Zeit, da sie glücklich gewesen“ (427), ganz im Gegenteil zu ihrem jetzigen Leben, welches ihr im Vergleich dazu nur trist und gewöhnlich erscheint und sie sich „unter den vergilbten Denkzeichen einer nutzlos und freudlos verbrachten Jugend [fühlt], hart an der Grenze einer Zeit, da es keine Hoffnungen und keine Wünsche mehr gibt“ (429). Berta meint „durstig und arm“ (429) in einer Zeit zu leben, die nichts für sie zu bieten hat, als den Alltag und das allmähliche Älterwerden. Dadurch gelangt sie in eine Identitätskrise, die sie vor die Frage stellt, was sie in ihren bisherigen Identitätsschemata nicht leben konnte, was ihr aber jetzt zu fehlen scheint. Die bisher unreflektiert gelebten Normen werden angezweifelt. Das unaufhaltsame Voranschreiten der Zeit bildet dabei eine imaginäre Grenze für Berta, die ihr die Möglichkeit zur Ausübung einer sexuellen Rolle unmöglich erscheinen lässt. Aus diesem Grunde, weil sie denkt zu viel Zeit „verloren“ zu haben, will Berta der vergangenen Zeit ihrer Ehe und seit dem Tode ihres Mannes keine Bedeutung mehr zuerkennen: „nun, hatte sie nicht auch vieles erlebt, und war jetzt nicht alles wie ausgelöscht?“ (435). Auch hier ist erkennbar, dass Berta sich zwar gegen die starre Identität der Witwe auflehnt, dass ihre Bewusstwerdung aber nicht über die unmittelbaren Zwänge hinausgeht. Denn auch die imaginäre Altersgrenze ist nur eine gesellschaftliche Norm, die alternden Frauen eine aktive Sexualität abspricht, sie als unattraktiv konstruiert und sie so im Geschlechterdiskurs unsichtbar macht.

Das sexuelle Aufeinandertreffen mit Emil markiert den Beginn eines neuen, besseren Lebensabschnitts für Berta: „Es war ihr, als [...] stünde [sie] am Anfang eines ganz neuen Daseins. Zum erstenmal schien es ihr einen Sinn zu haben; alles andere war eingebildet gewesen und wurde zu nichts gegenüber dem Glück, das durch ihre Pulse strömte“ (482). Indem Berta ihre Vergangenheit idealisiert und sogar versucht diese wieder genauso aufleben zu lassen, bekommt auch Emil, den Berta teilweise noch in dem vergangenen Schema des sie verehrenden Jugendfreundes

sehen will, die gesamte Verantwortung für ihr zukünftiges Glück zugeschrieben. Er, die Figur aus der Vergangenheit, hat in ihren Augen die Macht, den damaligen Glückszustand wieder für sie herzustellen: „Küß mich nur noch einmal wie damals, ich möchte glücklich sein!“ (424). Auch wenn schon 12 Jahre vergangen sind, seit sie sich das letzte Mal gesehen haben, so erscheint er in ihrer Erinnerung noch immer genauso wie zu jener Zeit: „wenn sie an Emil Lindbach dachte, sah sie ihn noch immer so jünglingshaft, ja knabenhaft vor sich, als er zu der Zeit aussah, da sie einander gekannt und geliebt hatten“ (400). Auch nach ihrem ersten Treffen meint sie in ihm den gleichen jungen Mann wie damals zu erkennen: „Hat er nicht mit ihr gesprochen, als hätten sie einander in der Zwischenzeit täglich gesehen?“ (461).

Die einzige Veränderung, die sie Emil zugesteht, ist sein gewandelter Status bedingt durch seine Künstlerkarriere. Wie Thomé bemerkt, scheint dieser besondere Stand Emils für Berta sogar sehr hilfreich, da er genau die große Welt verkörpert, in die sie damals schon und demnach auch jetzt wieder, aufsteigen möchte (660). Er stellt für sie den großen Mann von Welt dar, der durch seine Reisen und Konzerte alle möglichen interessanten Erfahrungen macht und überall neue Leute kennen lernt. Emil verkörpert für Berta alles, was ihr in ihrem bisherigen Leben versagt geblieben ist: sexuelle Abenteuer, Herumreisen in der Welt, Leben mit der Musik, Unabhängigkeit und im Rampenlicht stehen. Dieser Status ist so verlockend für sie, weil sie sich in der Rolle der Künstlergattin sehen will, die den Erfolg und das aufregende Leben mit dem Ehemann teilt. Dies würde eine Rolle für sie darstellen, die sie als „erfüllt“ betrachtet. Sie gesteht Emil durch diesen Sonderstatus als Künstler sogar Kontakte zu anderen Frauen zu, die ihrer Meinung nach zu einem Künstlerdasein dazugehören: „Wie viele Frauen und Mädchen mochten ihn wohl geliebt haben, und in ganz anderer Art als sie“ (420). Damit erkennt sie nun den vorherrschenden Doppelstandard an, der es ihrer Ansicht nach dem Mann erlaubt, außereheliche Beziehungen zu Frauen zu führen, jedoch von der Frau sexuelle Kontakte ausschließlich innerhalb der Ehe erwartet. Diese Ansicht

artikuliert sie auch noch einmal direkt vor Emil: „Du hast gewiß viele lieb gehabt.“ „Lieb gehabt...lieb gehabt...O ja, auch.“ „Aber ich, [...] ich habe niemanden geliebt als dich“ (467). Einerseits will sie ihre enghaltsame Beziehung zu Emil als etwas Besonderes sehen, das sie von den anderen Frauen aus seinem Leben abhebt, jedoch ist sie auch verärgert über ihre damalige entsagende Einstellung und sieht in den Geliebten Emils beneidenswerte Personen, die mehr und Besseres erlebten als sie.

Auffällig ist, dass sich die Protagonistin oftmals christlicher Sinnbilder bedient (vgl. Neymeyr 349). So wird Emil zum „Erlöser“ (432), der allegorisch für Jesus Christus steht. Er soll sie aus ihrer Unzufriedenheit, dem fremdbestimmten Leben, in eine neue, bessere Welt, in der sie frei entscheiden kann, führen. Sie sieht sich selbst demnach nicht im Stande aus dieser für sie nicht zufrieden stellenden Lage selbst auszubrechen. Wie bereits diskutiert steht die „unbefleckte Empfängnis“ (504), die Berta für die Geburt ihres Sohnes imaginiert, für den Versuch ihre Verbindung zu ihrem Ehemann auszublenden und außerdem ganz nach dem Schema der Asexualität ihren Sohn trotzdem in ihr Leben zu integrieren. Durch ihren Glauben an „Sünde [...] und Sühne“ (513), den „Fingerzeig Gottes“ (512) oder die „Strafe des Himmels“ (512) bleibt sie in ihrem Disziplinardiskurs verhaftet. Generell lässt sich damit sagen, dass der christliche Diskurs für Berta ein Erklärungsmuster ist, durch das sie Eigenverantwortlichkeit bei ihrer Identitätsfindung von sich wegweisen kann und durch den Glauben an eine übergeordnete Macht ein Argument zu haben glaubt, das eine Handlung oder Resignation rechtfertigt.

Ein weiteres Argument für Bertas Wahl Emils als ihren „Erlöser“, ist die Tatsache, dass dieser gerade greifbar ist und fernab ihrer alltäglichen Kleinstadt-Welt lebt. Dass Emil ein eher willkürliches Projekt ihrer Sehnsüchte ist, zeigt sich auch in der Liebesnacht, in der sie Fantasien von anderen Männern hat (471). Ihr sexuelles Verlangen ist infolgedessen nicht personenbezogen und nicht auf Emil gerichtet und, wie auch Paetzke darstellt, ist ihre „Liebe von vornherein nicht auf einen Menschen, sondern auf ein Bild bezogen“ (103). Ist sie erstaunt über seine Distanziertheit, als sie

alleine sind, kurz bevor sie miteinander schlafen, so muss sie sich selbst zugestehen, dass sie nicht das empfindet, was sie sich die ganze Zeit ausgemalt hat. Die Liebe, die sie meinte Emil entgegenzubringen, fühlt sie selbst nicht: „Sie wundert sich, daß er so kühl ist. Weiß er denn nicht, daß sie bei ihm ist...?..Aber fühlt denn sie selbst etwas Besonderes?...Nein“ (473). Auch Gutt bemerkt hierin die Konstruktion, die sich Berta von Emil schafft, indem sie auf ihn projiziert, was sie sich erwünscht: „Realiter geht es Berta allein um die Abstraktion eines Liebhabers, d.h. sie reduziert ihr Gegenüber auf eben dieses spezielle männliche Rollenklischee“ (76).

Neben diesen Vorstellungen der einzigartigen Liebe und den damit verbundenen Ehegedanken wird immer wieder deutlich gezeigt, dass sich in der Protagonistin die Wünsche nach Freiheit regen. Dabei ist auffällig, dass Berta den Geschlechtsakt mit Freiheit an sich gleichzusetzen scheint. Damit würde auch Sex nur als Symbol stehen, welches Berta benutzen will, um aus ihrer Rollennorm, die ihr als Witwe jedwede Sexualität verbietet, auszubrechen. Allerdings revidiert sich Berta in diesem Freiheitsgesuch ständig selbst, da sie ihre aufkommende sexuelle Transformation in ihrem selbstdefinierten Paradigma der enthaltsamen Witwe doch nicht ganz anerkennen will und somit in den Identitätskonflikt gerät. Mit der Darstellung ihrer Gedanken lässt der Erzähler sogar erkennen, dass sich Berta ihren eigenen Rollenerwartungen derart angepasst hat, dass sie Anschauungen dieser Art (wie schon erwähnt) als Delinquenz ansieht und deren Ahndung durch eine höhere Gewalt erwartet.

Auch schon zuvor, wenn der Erzähler bestimmte Informationen wählt, um dem Leser anzuzeigen, dass Berta erstmals ihrer Veränderung gewahr wird, meint diese eine Verbindung zu dem darauf folgenden Wetterumschwung zu erkennen: „dabei war ihr zumute, als bestände ein gewisser Zusammenhang zwischen dem, was sie heut und gestern erlebt und dem Ungewitter“ (410). Das Gewitter, eine Naturgewalt, wird für Berta zu einer Disziplinarmaßnahme, die sie an ihre „Pflichten“ gegenüber der Gesellschaft gemahnen soll, die der Witwendiskurs, in dem sie sich verhaftet fühlt,

bedingt. Am deutlichsten wird ihr Glaube an eine Strafe bzw. Ermahnung von einer übernatürlichen Macht am Ende der Erzählung in Verbindung mit dem Tode von Anna Rupius. Berta glaubt sich durch ihr Erlebnis mit Emil der Bekannten näher, als hätte sie durch ihren einmaligen intimen Kontakt mit dem bekannten Musiker einen wichtigen Schritt in Richtung einer Selbstemanzipation getan. Dadurch sieht sie ihr Schicksal mit dem der Bekannten verbunden. Annas Sterben wird durch die Überzeugung Bertas, dass ein ehelicher Treuebruch, wie ihn Anna begangen hat, nicht ohne Sanktion vor sich gehen kann, zu einer Strafe umgedeutet. Genau wie Bertas Verstoß gegen die Asexualität der Witwenrolle kann Annas Übertretung der Grenzen in ihrer Rolle als Ehefrau für Berta ausschließlich illegitim gelten: „Es konnte gar nicht anders sein, der Tod Annas war eine Vorbedeutung, ein Fingerzeig Gottes“ (512). Der Tod erscheint demnach als die letzte und höchste Bestrafung einer Übertretung des jeweiligen Rollendiskurses. Die biblischen Termini „Sünde“ (513) und „Sühne“ (513) belegen abermals Bertas Einstellung zu der Verbindung von Sex und der asexuellen Rolle der Frau außerhalb der Ehe: „Und sie ahnte das ungeheure Unrecht in der Welt, daß die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward, als in den Mann; und daß es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist“ (513). Hier greift der Erzähler bei der Darstellung von Bertas Gedanken ein, wenn er durch das „ahnte“ (513) ausdrückt, dass sich Berta dieser „Missstände der Gesellschaft“ nicht völlig bewusst ist. Durch die Wortwahl wie bei „ungeheure Unrecht“ (513), welches in diesem Fall Erzähler-fokalisiert sein muss, wird auch die Erzählerideologie zu gesellschaftlichen Rollenschemata zum Ausdruck gebracht.

Ein Erklärungsmuster, welches Gutt für Bertas Scheitern bietet, verbirgt sich hinter diesem Strafdenkmal: „Sie flieht aus Resignation vor einer strafenden Instanz, die sie im Metaphysischen ansiedelt“ (78). Sieht Gutt diese Strafinstanz eigentlich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit, so soll Bertas Verhalten hier auf eine andere Art interpretiert werden: In Bertas Angst vor Sanktionen gegen

ein Fehlverhalten und dergleichen innere Wünsche, die mit „Sühne“ (513) und Sünde (513) ausgedrückt wird, sieht Foucault, wie bereits erwähnt, ein naturalisiertes Disziplinarverhalten. Ohne eine wirkliche übergeordnete Instanz, die Vergehen ahndet, vereinigt der Mensch die zwei Rollen des Unterdrückers und des Übertreters in sich und handelt als ob er unter Beobachtung einer höheren Macht stünde. Darüber hinaus sind die Subjekte diesen Verhaltensregeln dermaßen unterworfen und die Normen derart im Menschen verwurzelt, dass Widerstand gegen diese aussichtslos ist. Somit kontrolliert sich das Subjekt durch diese internalisierten Normensysteme der Disziplin, denen es untergeordnet ist, selbst (vgl. Mills 43–6).

Berta sieht in verschiedensten Begebenheiten, wie der Berührung des fremden Mannes, dem Gewitter oder dem Tode der Anna Rupius, die Ahndung ihres, im Diskurs der braven Witwe, normwidrigen Verhaltens. Durch ihre Annahme, ständig unter einer Art Beobachtung zu stehen und sich deshalb selbst züchtigen und vor Verstößen gegen das eigens aufgebaute Regelsystem schützen zu müssen, bleibt sie in diesem System verhaftet. Erkennt man Foucaults Analyse der Naturalisierung der Konventionen und die damit einhergehende Unmöglichkeit des Widerstandes an, so könnte man daraus das letztendliche Scheitern Bertas erklären. Wird sie sich zwar ihrer Unzufriedenheit mit ihrer Identität bewusst, so ist es ihr nicht möglich völlig aus dem Schema auszubrechen, was u.a. ihr Rückfall in den Disziplinar diskurs zeigt. Allerdings bleibt sie dann nur in einer Art Schwebezustand stecken, der einerseits durch den Willen zur Rollenerfüllung, andererseits aber auch durch die gleichzeitige Unzufriedenheit mit den damit verbundenen Einschränkungen und die Unfähigkeit eine neue Identität für sich zu finden, geprägt ist.

Trotz aller Versuche Bertas, sich in der Konstruktion der asexuellen Witwe zu bewegen, muss sie am Ende erkennen, dass dieses Bild ganz klar für sie nicht erfüllbar ist: „Berta ging den gewohnten Weg bis zum Grab ihres Mannes. Aber sie fühlte, daß sie hier gar nichts zu suchen hatte. Es war ihr beinahe peinlich, die Worte auf dem Grabstein zu lesen, die ihr nicht das Geringste mehr

bedeuteten“ (504). Deutlich stellt der Erzähler Berta nur als Figur dar, die zwischen den Identitäten der sexuellen und der asexuellen Frau steht, wobei letztere für sie als Ideal und Schutz gilt und erstere als gesellschaftlich nicht akzeptabel erscheint, jedoch ihren inneren Wünschen am nächsten steht. Ein sicheres Leben „ohne Angst, ohne Aufregung, mit gutem Gewissen, als brave Mutter, als anständige Frau“ (464) zu führen oder „ein Weib [zu sein], das tun kann was es will“ (421), sind die zwei konkurrierenden Identitätsmuster, die Bertas Charakter prägen. Eine Vereinigung der beiden Sphären ist nicht möglich und ein Scheitern des Versuches, sowohl die Erwartungen der Witwenrolle zu erfüllen als auch das sexuelle Verlangen leben zu können, ist unabänderlich. Am Ende der Erzählung scheint Berta zu erkennen, inwiefern sie sich selbst eine Welt konstruiert hat, die zur Aufgabe hatte, ihre Wünsche nach Freiheit und Selbstbestimmung mit den Erwartungen an eine „asexuelle Witwe“ zu verbinden. Ihre Utopisierung der Vergangenheit meint sie jetzt zu durchschauen: „Mit Ekel dachte sie an die eine Stunde der Lust, die ihr vergönnt gewesen, und wie eine ungeheure Lüge erschienen ihr die schamlosen Wonnen, die sie damals gekostet, gegenüber der Unschuld jenes sehnächtigen Kusses, dessen Erinnerung ihr ganzes Dasein verschönt hatte“ (513). Das Einzige, was Berta auf der Suche nach ihrer Identität erreicht, ist die Gewissheit, dass sie nicht wie „eine von der Straße“ (512) sein will, „daß sie nicht eine von denen war, die mit leichtem Sinn beschenkt, die Freuden des Lebens ohne Zagen trinken dürften“ (512). Dieser Typus wird von ihr strikt abgelehnt. Allerdings bedeutet dies auch, dass es Berta nicht gelingt eine alternative Identität für sich zu finden, die eine Freiheit, wie die Ausübung von Sexualität, integrieren würde. Letztlich besagt dies, dass außerhalb des Typus der „asexuellen Witwe“ für Berta keine anderen Rollen offen stehen und sie in ihre alte Rolle zurückkehren muss. Die von Thomé beschriebenen einzigen Daseinsformen der Sexualität von „Ehe“, „freier Liebe“ und „Asexualität“ (667) münden in Bertas Rückgriff auf das bisher gelebte Schema.

3 „Frau Beate und ihr Sohn“

3.1 Die Konstruktion Beates durch den Erzähler

Die im Jahre 1913 erschienene Erzählung „Frau Beate und ihr Sohn“ schildert einige Tage aus dem Leben der Witwe Beate Heinold, die zum Zeitpunkt der Erzählung in einem Urlaubsort mit ihrem Sohn Fritz die Ferien verbringt. Seit dem Tode ihres Mannes hat die Protagonistin ein enthaltsames Dasein geführt und beginnt erst jetzt, einhergehend mit der aufkommenden Sexualität ihres Sohnes, ihrem eigenen erotischen Verlangen wieder Bedeutung zuzusprechen. Projiziert Hugo sein Begehren auf die der Mutter gleichaltrige, auch im Ort residierende Baronin Fortunata, so fällt Beates libidinöse Wahl auf den Schulfreund des Sohnes, Fritz. Beide Verhältnisse werden letztlich durch einen inzestuösen Doppelselbstmord beendet, der den für sie unmöglichen Bruch mit den bisher gelebten Rollenerwartungen markiert.

Mit Hilfe der Innenperspektive verschafft der Erzähler auch in diesem Text dem Leser einen scheinbar unmittelbaren Einblick in die Gedankenwelt der Protagonistin. Es wird dadurch deutlich, inwiefern Beates Identität durch verschiedene Diskurse geschaffen wird und wie diese Diskurse nicht nur in der äußeren Handlung, sondern auch ihre Vorstellung über den Körper und dessen Bedeutung in der Öffentlichkeit strukturieren. Durch die männlichen Figuren der Erzählung wird deutlich, dass Beate diese in einer Art konstruiert, die ihren Wunsch nach einer frei bestimmten Identität außerhalb ihres Rollendiskurses der Witwe widerspiegelt. Die Figur der Baronin Fortunata ist Grundlage für eine feste Rolleneinteilung Beates, die durch eine Abgrenzung und eine spätere Angleichung die Identitätsgrenzen der Protagonistin genauer definieren lässt und damit Beates Verabsolutierung der Normen aufzeigt. Eine Uminterpretation der Ehe mit Ferdinand zeigt Beates Identitätskrise, die die Unmöglichkeit des Ausbruches aus dem vorstrukturierten Rollendiskurs

markiert. Auf diese unterschiedlichen Ebenen, welche die Selbstkonstruktion Beates bedingen, werde ich bei meiner Analyse des Textes eingehen.

Auch in „Frau Beate und ihr Sohn“ wird dem Leser die Handlung mit Hilfe eines *heterodiegetischen* Erzählers, welcher selbst keine teilnehmende Figur der Handlung ist, präsentiert. Größtenteils wird das Geschehen durch eine *interne Fokalisierung*, durch die Figurenperspektive Beates, dargestellt. Teilweise verlässt der Erzähler jedoch diesen limitierten Horizont der Figur und gibt durch die *Nullfokalisierung* Erscheinungen und Vorgänge wieder, welche der Protagonistin nicht zugänglich sein können. So werden beispielsweise Beates Körperreaktionen, die ihr Bewusstsein nicht erreichen, vom Erzähler berichtet: „Ihre Züge spannten sich mit einem Male so entschlossen an, daß Fortunata sich unwillkürlich halb aufrichtete“ (Schnitzler, „Beate“ 55).⁹ Allerdings macht der Erzähler von dieser *Nullfokalisierung* nicht Gebrauch, um wirklich kommentierend in die Erzählung einzugreifen; vielmehr macht er nur das deutlich, was Beate selbst nicht artikulieren kann. Im weiteren Sinne ergibt sich aber auch hieraus ein Kommentar, da dem Leser Information zugänglich gemacht wird, der der Protagonistin vorenthalten wird. Wie auch schon im vorhergehenden Kapitel gezeigt wurde wird, dadurch deutlich, dass der Erzähler die Darstellung – und damit die Interpretation der Vorgänge – leitet.

Dieser kommentarlose Eingriff des Erzählers kommt vor allem mit dem Medium der *psycho narration* zum Vorschein, welche dieses Miteinander von *interner* – und *Nullfokalisierung* noch am deutlichsten werden lässt. Wird in der *psycho narration* zwar die Innensicht der Figur abgebildet, so muss hier dennoch der Erzähler die Aufgabe übernehmen, die meist konfusem Gedankengänge der Figur zu ordnen und dem Leser zugänglich zu machen: „Doch ohne daß Hugo antwortete, wußte sie’s schon. Ein Bild malte sich vor ihren Augen in die Nacht, von dem sie entsetzt die Blicke

⁹ Alle im Kapitel 3 unmarkierten Zitate sind Arthur Schnitzlers „Frau Beate und ihr Sohn“ entnommen.

fortwenden wollte, das ihr aber schamlos frech hinter die geschlossenen Lider folgte“ (111). Damit wird wiederum die Funktion des Erzählers deutlich, der durch das „Ordnen“ von Beates Gedanken diese indirekt charakterisiert.

Neben dieser Darstellung des psychischen Zustands Beates durch *psycho narration*, macht der Erzähler von der *erlebten Rede* und dem *inneren Monolog* Gebrauch. Titzmann erkennt hierzu ganz richtig, dass sich die Distanz zum Leser je nach Mittel der Präsentation ändert, was auch einen Effekt auf den Leser ausübt: „je geringer die affektive Besetzung Beates, desto mehr Distanz; je höher die Besetzung, desto weniger Distanz, desto ‚direktere‘ Darbietung des innerpsychischen Prozesses – desto mehr wird dem Leser die Wahrnehmungsperspektive Beates aufgezwungen und also auch um Verständnisbereitschaft für sie geworben“ (99). Überwiegend werden Beates geistige Vorgänge durch die *erlebte Rede* wiedergegeben, die die Figur zwar direkt zu Wort kommen lässt, aber dennoch durch das Pronomen in der dritten Person Singular eine gewisse Distanz aufrechterhält: „Sollte sie ihren Plan einfach fallen lassen, weil ihr das Herz etwas rascher geschlagen hatte?“ (52). Im *inneren Monolog* ist jedoch jegliche Distanz aufgegeben. Die Figur kommt direkt zu Wort und lässt die affektgeladenen Gedankengänge der Protagonistin noch nachdrücklicher erscheinen: „Träte jetzt irgendwer plötzlich ins Zimmer, er müßte mich unfehlbar für tot halten. Wo wird man mich finden? [...] Wie werd ich’s vollbringen? Wie werd ich dahingelangen, daß ich fühllos daliege, um niemals wieder zu erwachen?“ (101). Auch Neuse stellt schon den direkten Übergang von *erlebter Rede* in den *inneren Monolog* fest, wie beispielsweise bei Beates Belauschen des Gespräches zwischen Fritz und Rudi: „Wenn sie nur Fritzens Gesicht hätte sehen können. Oh sie konnte sich’s vorstellen. [...] Und plötzlich hörte sie Fritzens Stimme. Er fragt. Wie so genau mußt du alles wissen? Ein dumpfes Gefühl von Eifersucht regt sich in Beate. Wie – auch darauf willst du antworten? Ja, Rudi Beratoner spricht. So rede doch wenigstens lauter. Ich will hören was du sagst, du Schuft“ (98). Der Wechsel zwischen *erlebter Rede* und *innerem Monolog*, der hier auch mit *psycho narration* (welche Neuse nicht

untersucht) unterlegt ist, beschreibt für Neuse das Gefühlschaos der Frau, in welchem sich klare und unklare affektvolle Gedanken mischen (344). Im Allgemeinen hebt auch Neues den damit verbundenen wirkungsvollen Effekt der „Innensicht“ hervor, wenn er sie als eine „introspektive Innenschau“ bezeichnet, die den Leser „zugleich Schauspieler werden und an dem Erleben unmittelbar teilhaben lässt“ (328).

Auch wenn der Erzähler den Leser lenkt, indem er ihm nur die Ausschnitte aus Beates Gedankenwelt darlegt, die er ihm auch wirklich zeigen will, so wird dennoch die Nähe zur Figur deutlich gemacht. Durch die Mittel der Innenperspektive zeigt der Erzähler somit Beates Identitätskrise, die sich durch den Kampf von Rollenerfüllung und Selbstbestimmung manifestiert. Gerade durch die bereits beschriebenen Mittel der Innensicht wird der Konflikt für das Subjekt an sich deutlich. Wird am Ende der Erzählung die Fixierung auf Beates Perspektive gebrochen und werden die Empfindungen Hugos in *psycho narration* zusammen mit denen der Mutter präsentiert, so folgert Neues aus dieser doppelten Perspektivierung, dass niemals „oder [erst] im Tod [...] völliges Verstehen mit einem anderen erreicht werden“ (354) kann. Eine deartige gemeinsame Fokalisierung muss allerdings nicht auf gegenseitiges Verstehen gründen, sondern kann auch lediglich einen den von beiden Figuren ähnlichen Identitätskonflikt aufzeigen: „Und beiden war es, als triebe der Kahn, der fast stille stand, weiter und weiter, in wachsender Schnelle. Wohin trieb er sie? Durch welchen Traum ohne Ziel? Nach welcher Welt ohne Gebot? Musste er jemals wieder ans Land? Durfte er je?“ (111). Die *erlebte Rede*, in die die *psycho narration* hier übergeht, könnte sowohl als Gedankendarstellung beider Figuren oder auch nur als die Sicht Beates gelten. Jedoch zeugt die gemeinsame *psycho narration* von einer Identitätskrise, die Mutter und Sohn betrifft, welche beide Figuren nur durch den Tod lösen können.

Über diesen Effekt der Innensicht hinaus schafft der Erzähler gleich zu Anfang ein festes Bild von Beate, welches die Protagonistin in der Konstellation situiert, von der der Konflikt ausgeht

und welche ihren Widerstreit von bisherigen Identitätsentwürfen und veränderten Perspektiven demonstriert.

Auch hier führt der Erzähler den Leser ohne weitere Exposition unmittelbar in die Gegenwart der Protagonistin Beate. Er situiert diese an dem Ausgangspunkt ihrer Identitätskrise und macht den Leser graduell darauf aufmerksam, wie sich dieser Konflikt in der Figur entwickelt und welche Umstände ihn bedingen.

Den Sommer verbringt Beate mit ihrem Sohn im Salzkammergut. Dort lebt sie in der Villa, die sie noch mit ihrem verstorbenen Ehemann gekauft hatte. Bei ihren häuslichen Erledigungen wird sie von einem Dienstmädchen unterstützt, auf eine berufliche Tätigkeit wird nicht hingewiesen. Demnach ist zu urteilen, dass die Protagonistin dem sozial höhergestellten Bürgertum angehört, so wie es auch ihre Bekanntschaften aus demselben Ort sind. Der erste Blick des Lesers wird mit dem der Protagonistin in das Zimmer, in dem ihr Sohn Hugo schläft, gelenkt. Damit führt der Erzähler die zwei Hauptcharaktere ein. Sofort wird Hugos aufkommende Sexualität, der Auslöser von Beates Resexualisierung thematisiert, wenn dies zunächst auch nur indirekt durch Beates Interpretation seiner Mimik geschieht. Dadurch wird dieser Komplex als ein Problem eingeführt, das zwischen der Mutter und ihrem Sohn steht und somit eine Überwindung erfordert.

Durch diese Präsentation der Hauptcharaktere wird auch die Mutter–Sohn–Thematik in die Erzählung eingeführt und die Protagonistin wird sofort im Schema der „fürsorglichen Mutter“ konstruiert. Der „seltsam wie schmerzhaft gespannte Zug um die Lippen des Siebzehnjährigen, der ihr im Lauf der letzten Tage immer wieder aufgefallen war“ (42) beunruhigt sie. Die „Sorge um Hugo“ (43), die Beate empfindet, lässt den Leser zunächst ein gewöhnliches Verhältnis von Mutter und Sohn erwarten, welches lediglich durch einen äußeren Einfluss gestört zu sein scheint. Wenig später wird die Besorgnis um den Sohn etwas genauer definiert und die Figur der Fortunata wird,

fokalisiert durch Beate, als abzulehnende Geliebte ihres Sohnes dargestellt. Die Mutter will ihren Sohn davor bewahren von einer wesentlich älteren Frau durch eine sexuelle Verbindung „verdorben“ zu werden. Damit handelt sie ganz nach dem Schema, das ihr ihre Mutterrolle zuschreibt.

Diese Identität als Mutter bekräftigt der Erzähler sogleich, indem er aufzeigt, dass sich Beate von der Figur der Fortunata unterscheidet, indem sie dieser eine „schillernde[...] Dirnenhaftigkeit“ (46) zuspricht, die sie trotz ihrer Ehe noch auslebt. Neben dieser Befürchtung um die „Reinheit“ ihres Sohnes, macht der Erzähler aber schon wenig später darauf aufmerksam, dass die Mutterrolle von Beate überschritten wird, indem sie zu Hugo ein Vertrauensverhältnis ähnlich einer „Freundin“ (44) aufbauen will. Da dieses Verlangen einer Vertrauensbeziehung zu ihrem Sohn im Kontext mit dessen sexuellen Verlangen geäußert wird, spricht sich die Protagonistin damit auch in ihrer gegenwärtigen Situation ein zu einem gewissen Grad sexuelles Verständnis zu. Dieser Wunsch nach einem derartigen Verhältnis zu ihrem Sohn geht klar über die Mutterfunktion hinaus und lässt Beates Identitätsproblematik bereits erkennen.

Neben der vordergründigen Konstruktion als „fürsorgliche Mutter“ wird auch die Witwenthematik sogleich eingeführt. Der Leser erfährt von dem Tod des Ehemanns im Kontext der Werbung Teichmanns um Beate. Dadurch wird Beate in der Rolle der „treuen Witwe“ gezeigt, die keine Verbindung mit einem neuen Mann erwägt: „[sie] wies [...] die nicht ausgesprochene, aber zweifellos zu erwartende Werbung des Advokaten gleich anderen Zukunftsaussichten ähnlicher Art weit von sich“ (42–3). Dabei wird auch deutlich, dass sich Beate bisher ausschließlich in Bezug auf ihre Vergangenheit konstruiert. Diese allein bestimmt ihre gegenwärtige Identität und ein Ausblick in die Zukunft wird nicht erwägt, da ein solcher möglicherweise den Übergang in ein neues Identitätsmuster (beispielsweise das der Ehefrau) bedeuten würde.

Die Darstellung der gegenwärtigen Situation Beates wird durch eine Retrospektive unterbrochen, die einige Szenen aus der Vergangenheit mit ihrem Mann Ferdinand zum Inhalt hat. Damit macht der Erzähler auf Beates Vergangenheitsgebundenheit aufmerksam, die für die Identität als Witwe die Basis bildet. Die andauernde Verbundenheit wird durch die Wehmut, die Beate bei den Gedanken an ihn empfindet, ausgedrückt. Ihr beständiges Unverständnis seines Todes und des anschließenden alltäglichen Lebens wird offenkundig: „mit ihrem Gefühl vermochte sie [...] nicht zu fassen, [...] daß Ferdinand tot sein sollte“ (44). Demnach sieht sich Beate immer noch im Ehefrauen-Diskurs, der auch Teil der Witwenrolle ist, und schafft sich damit eine Identität als liebende und treue Partnerin auch nach dem Tode des Partners. Immer noch integriert sie Ferdinand in ihr gegenwärtiges Leben, indem sie sich ihrer gemeinsamen Vergangenheit erinnert, die sie sich durch die Örtlichkeit (das gemeinsame Haus und der Garten) ins Gedächtnis ruft: „An dieser Bank draußen hatte sie manchmal an Ferdinands Seite gesessen, indes der Bub, von der Eltern zärtlichen Blick umfassen und gefolgt, mit Ball oder Reifen durch den Garten getollt war“ (43–4). Allerdings wird dieses Witwenkonstrukt, das jegliche sexuelle Komponente ausschließt durch eine andersartige Retrospektive Beates infrage gestellt. Denkt sie, dass der Sohn dem Vater ähnlich sei und seine Leidenschaft ihn dazu brächte schnell und unreflektiert zu handeln, so hinterfragt sie ihre moralischen Einstellungen selbst: „wie Hugo die Züge seines Vaters trug, so rann auch dessen Blut in ihm [...]. Das Blut des Vaters nur? Rann das ihre etwas träger?“ (46). Ein Zugeständnis, dass sie die Treue zu Ferdinand so leicht aufrechterhalten konnte, weil sie ihn in ihm die verschiedenen Männer seiner Bühnenrollen verkörpert sah, stellt ihre öffentliche Rolle mit der innerlich gelebten „Freiheit“ in Konflikt. Die Tatsache, dass diese damalige Einstellung zu ihrem Ehemann jetzt wieder in Beates Bewusstsein tritt und sie sogar diese innerliche „Untreue“ für sich anerkennt, um sich eine aktive Sexualität im Vergleich mit ihrem Sohn zuzusprechen, unterminiert die zuvor vom Erzähler konstruierte Identität als Witwe.

Demnach deutet der Erzähler schon eingangs den in der Protagonistin angelegten Identitätskonflikt an, den die Figur durch das Nichterfüllen der Rollenerwartungen erlebt. Die vordergründigen rollenkonformen, asexuellen Identitäten der Protagonistin werden durch deren sexuelle Pendants, die anfänglich nur in der Gedankenwelt Beates zum Vorschein kommen, infrage gestellt. Der Ausgangspunkt der Krise des Subjektes ist somit vom Erzähler dargestellt. Von diesem Punkt aus wird sich die Erzählung entwickeln und Beates Konflikt wird sich nur noch weiter ausbauen. Diese indirekte Charakterisierung der Figur setzt Beates Charakter gleich von Anfang an fest und prägt das Bild über sie den ganzen Text hindurch.

Neben dieser sofortigen Situierung der Protagonistin werden dem Leser auch in dieser Erzählung subtile Hinweise bezüglich der Vertrauenswürdigkeit der Figur Beates, durch welche der Erzähler reflektiert, gegeben. Wird nahezu die gesamte Erzählung aus der Perspektive Beates präsentiert, so stellt der Erzähler an einigen Stellen ihre Zuverlässigkeit als zweifelhaft dar. Dies geschieht einerseits – ähnlich wie bei Berta – durch die Fehlinterpretation der Protagonisten bezüglich der Zeit. So glaubt sie, dass ihr Weg von Fortunata zu der Villa des Direktors eine enorme Zeitdauer in Anspruch genommen hätte: „Wie viele Meilen weit lag doch das Haus mit der frechgezackten Fahne! Wie viele Stunden oder Tage lang war sie von dort bis hierher gegangen!“ (62). Damit wird erkennbar, dass Beate den Raum (zeitlich als auch örtlich) zwischen ihrer normgehorchenden Welt und der gesetzlosen Welt der Fortunata gedanklich zu vergrößern versucht. Sie will sich damit weiter von der abzulehnenden Identität, die Fortunata vertritt, abheben. Zwei Mal wird es Beate sogar bewusst, dass es ihr nicht gelingt die Zeit richtig zu fassen und dass sie daher keine genaue Einschätzung darüber zu geben im Stande ist: „gestern – ja gewiß es war erst gestern gewesen, wie unbegreiflich dehnte sich doch die Zeit!“ (88), „Ein Abend kommt ihr ins Gedächtnis – war es vor drei, vor acht Tagen? – Sie weiß es nicht, die Zeit dehnt sich, verkürzt sich, die Stunden schwimmen ineinander und bedeuten nichts mehr“ (90). Wie Fliedl richtig erkennt, ist in diesem

Unvermögen die Zeit zu fassen ein der Protagonistin inhärentes übergeordnetes Prinzip der Orientierungslosigkeit zu sehen: „Im Rinnen, Fließen und Verschwimmen der Zeit gerät das Koordinationssystem von Welt– und Ich–Erfahrung bedrohlich aus den Fugen“ (180). Damit deutet der Erzähler an, dass der Leser den durch Beate fokalisierten Betrachtungen nicht uneingeschränkt Glauben schenken darf. Die Annäherung zur Figur, die durch die Mittel der *psycho narration*, der *erlebten Rede* und des *inneren Monologs* geschaffen wird, wird durch diese subtilen Mittel der Distanzierung wieder abgeschwächt.

Nicht nur in der Relation zur Zeit ist Beate von Fehleinschätzungen gelehrt, einmal lässt der Erzähler erkennen, dass sie schlichtweg übersensibilisiert ist und deshalb ihre Umwelt fehlinterpretiert. Die erste in der Gegenwart Beates stattfindende Szene zeigt, dass die Sinne Beates getrübt sind und damit die Einschätzung ihrer Umgebung fehlerhaft ist: „Sie legte ihr Ohr an die Verbindungstüre [...] und wirklich war ihr, als hörte sie wie früher seinen ruhigen starken Knabenatem gehen. [...] Aber erschrocken gewahrte sie, daß das Zimmer leer war“ (45). Später denkt Beate den begehrliehen Blick Doktor Bertrams auf ihrem Körper zu fühlen, muss aber erkennen, dass sie dabei falsch lag: „sie spürte, wie sein Blick sich ihr entlang schmeichelte bis an den Nacken, wo sie ihn eine Weile körperlich zu empfinden glaubte, bis sie endlich merkte, daß es ein Grashalm war, der sie kitzelte“ (68).

Darüber hinaus stellt der Erzähler Beates Glaubwürdigkeit infrage, indem er aufzeigt, dass ihre Aussagen in der Öffentlichkeit und ihre privaten Hintergründe nicht übereinstimmen. So gibt Beate im Kreise ihrer Bekannten vor, dass sie „überhaupt nur mehr Lebenserinnerungen und Briefe großer Männer [lese]; an Romanen und dergleichen fände sie keinen Gefallen mehr“ (77). Jedoch wird nur kurz davor ihr Desinteresse an dergleichen Büchern offenbar, als sie beim Lesen „nicht recht bei der Sache, unruhig und müde zugleich“ (66) und sie sich später sogar „noch weniger

gefesselt fühlte“ (76). Fliedl argumentiert, dass der „Erzähler Frau Beate [damit] als Schwindlerin entlarvt“ (171) und bestätigt somit das Argument ihrer Unzuverlässigkeit.

Auf diese Weise entzieht der Erzähler Beate die Vertrauenswürdigkeit bei der Wiedergabe von Sachverhalten. Bringt er einerseits dem Leser das Innenleben der Figur nahe und schafft ihm somit eine direkte Einfühlungsmöglichkeit, wie auch schon Titzmann bemerkt (99), so schafft er durch derartige Rückzüge Distanz und regt den Leser an, das durch Beate Dargestellte zu hinterfragen. Damit macht der Erzähler deutlich, dass die Protagonistin ihren inneren Konflikt, der durch vorstrukturierte Geschlechtsidentitäten geschaffen wird, selbst nicht reflektieren kann und damit in Machtgebilden der gegebenen Diskurse gefangen bleibt. Die Möglichkeit eines Widerstandes gegen solche Strukturen entlarvt der Erzähler damit als impraktikabel. Gleichzeitig weist der Erzähler allerdings den Leser auf diese übergeordneten Diskurs–Gefüge hin und unterminiert damit ihre Wirkungsfähigkeit.

3.2 Beates Selbstkonstruktion anhand ihres Männerbildes

Zeigt der Erzähler durch die Struktur und durch Nähe– und Distanzschaffende Mittel ein Bild der Protagonistin, so wird über Beates Deutungen ihrer Umwelt, die dem Leser größtenteils durch die Präsentation ihrer Gedanken gezeigt wird, ein weiterer Ansatzpunkt zur Analyse ihres Identitätskonflikts gegeben. Im Folgenden soll dabei auf Beates Perspektivierung der männlichen Figuren eingegangen werden, um darzulegen, dass durch Beates Interpretation deren Verhaltens ein Rückschluss auf ihre angestrebte „sexuelle“ Identität gezogen werden kann.

Seit dem Tode ihres Mannes sieht sich Beate allein über ihre Identität als Witwe und Mutter definiert und erfüllt diese Paradigmen gemäß eines Normensystems, das sie als richtig und natürlich anerkennt. Die sexuelle Komponente ihres Lebens erfährt nach dem Ableben ihres Mannes eine

Ausgliederung durch die Figur selbst und sie beschreibt ihre Lebensart als „keusch wie ein junges Mädchen“ (92). Annäherungsversuchen, die auch während dieser Verleugnungsphase stattfanden, wird sie sich erst in der Retrospektive gewahr: „Auch an Galanterien von Seiten des Direktors und des jungen Doktor Bertram hatte es nicht gefehlt. Nur daß sie selbst zwischen all den Blicken und Worten wie unberührt dahingewandelt war, ja, daß sie sie damals kaum bemerkt hatte und nun erst in der Erinnerung ihrer bewusst wurde“ (75). Diese nachträgliche Reflexion der sexuell aufgeladenen Verhaltensweise ihrer Mitmenschen, sowie Beates Sensibilität bezüglich des Betragens der Personen um sie herum, welches sie nun als erotisch wahrnimmt, deutet auf eine Veränderung ihrer eigenen sexuellen Einstellung hin.

Da die Fokalisierung der Erzählung gerade bei der Darstellung der anderen Figuren und der Interpretation deren Verhaltensweisen stets durch die Figur Beates stattfindet, ist ihre Analyse dieses Benehmens ein Hinweis auf ihre sexuelle Transformation, die selbst in diesen Auslegungen widergespiegelt wird. Sie beobachtet beispielsweise zwei Geschwisterpaare beim Tennisspielen und fragt sich, „wie wohl dieser Abend endete, wenn mit einem Male durch irgendein Wunder alle Gebote der Sitte aus der Welt geschafft wären und diese jungen Leute ohne jedes Hindernis ihren geheimen, jetzt vielleicht von ihnen selbst nicht geahnten Trieben folgen dürften?“ (61). Diese Sichtweise ihrer sozialen Umgebung bedeutet nicht nur, wie es durch die Gedanken Beates dargestellt wird, dass die Protagonistin nun die Dinge klarer als zuvor zu sehen scheint, sondern sie spiegelt direkt ihre eigenen inneren Sehnsüchte wieder. Die Frage nach einem sexuell freien Leben, außerhalb des sich selbst auferlegten „Normenzwangs“, lässt die Protagonistin in einen Konflikt zwischen den Erwartungen an sich selbst und ihren damit im Widerspruch stehenden erotischen Vorstellungen geraten. Dem sich neu regendem sexuellen Bewusst- oder vielmehr Unterbewusstsein lässt Beate die Gesten der Männer um sie herum als Reaktionen auf ihre eigene sexuelle Anziehung

hin bewerten. Sie konzeptionalisiert sich selbst als Sexualobjekt, dem Doktor Teichmann, der Direktor, Doktor Bertram und Fritz erliegen.

Doktor Teichmann wird dabei aus Sicht Beates als der ehrenhaft um sie werbende Heiratskandidat dargestellt. Direkt kommt dieser nie zu Wort, sondern wird nur einmal durch einen Brief an Beate zitiert und ansonsten ausschließlich aus Beates Erinnerung durch das erzähltechnische Mittel der Innensicht konstruiert. Gleich zu Anfang wird der Advokat in die Erzählung eingeführt und auch unverzüglich als ungeeigneter Partner für die Protagonistin ausgewiesen. Ganz bewusst über seine Zuneigung zu ihr, steuert sie ihr Verhalten ihm gegenüber, um seine Erwartungen an sie gering zu halten, aber andererseits doch nicht ganz zu unterdrücken. Auch das „allzu freundliche Lächeln“ (42) beim letzten Abschied erscheint ihr nur im Nachhinein als ein zu ermunterndes Zeichen, das als Auslöser für den unerwünschten Antrag gelten könnte. Bisher überschritt sie die Begrenzungen der Witwenrolle noch nicht und somit „wies sie die noch nicht ausgesprochene, aber zweifellos zu erwartende Werbung des Advokaten gleich anderen Zukunftsgedanken ähnlicher Art innerlich weit von sich“ (42–3). Zu keiner Zeit beginnt Beate die Zuneigung Teichmanns zu bezweifeln und ändert auch niemals ihre Einstellung über ihn. Als Ehemann und Liebhaber zieht sie ihn nie in Erwägung. Auch als sie später, ihrer eigenen Sexualität bewusst werdend, über zukünftige Verbindungen zu Männern nachsinnt, wird Teichmann als eine für sie reizlose Figur aus diesem Schema ausgesondert: „wenn Ferdinand sie in jenen fernen Tagen beschworen hatte, ein neues Glück nicht zu verschmähen, so hatte ihm gewiß keine eheliche Verbindung mit einem Menschen von der Art des Doktor Teichmann vorgeschwebt“ (76). Ferdinand gilt hier als Vorwand, eine Rechtfertigung für die Wahl des Beates Ansicht nach unehrenhaften Wegs, eine Liebesaffäre zu wählen, die eindeutig eher dem entspricht, was sie sich durch ihr neu entdecktes sexuelles Potential ersehnt. Der Besuch, den Doktor Teichmann der Witwe abstattet, und all das einhergehende

Verhalten der Gastgeberin gegenüber wird von dieser ausschließlich im Kontext des Um-sie-Werbens gesehen. Seine äußere Erscheinung, die vom Erzähler durch das Tragen eines „funkelnagelneuen grünen, gelbgesprenkelten Touristenanzugs, mit schottischer Krawatte“ (92) als außergewöhnlich hervorhebt, versteht Beate als „Aufzug, mit dem er ihr offenbar beweisen wollte, daß er sehr unternehmend auszusehen mußte, wenn er auch als ernster Mann unter gewöhnlichen Umständen auf derlei Äußerlichkeiten keinen Wert legte“ (92). Dass Beate in ihrer Diagnose bezüglich der Intentionen Teichmanns nicht vollkommen falsch liegt, zeigt der Brief, in dem der Advokat seinen Besuch im Ort ankündigt und sehr gewählt und vorsichtig um eine Einladung Beates bittet (75). Bezeichnend bleibt jedoch Beates selbstbewusster Umgang mit den Gefühlen, die ihr Teichmann entgegenbringt. Mit „aufmunternden und verheißenden Blicken“ (93) spielt sie mit ihrer Anziehungskraft, die in Teichmann nur ein Objekt, aber kein bewusst gewähltes Ziel findet.

Im Diskurs einer, wenn auch nicht wünschenswerten Eheschließung Beates wird neben Doktor Teichmann Direktor Welponer, ein älterer Herr, der auch in dem Urlaubsort residiert, als Bewerber um die Hand Beates eingeführt. Ein Übermaß an Interpretationen liefert Beate bezüglich dessen Verhaltensweise ihr gegenüber. Als der Direktor eines Tages Beate nach Hause geleitet, meint diese „einen trüben Blick“ (62) auf sich gerichtet zu bemerken, „den Beate nicht zum erstenmal an ihm gewährte. Aber ihr war, als verstünde sie auch den heute zum erstenmal“ (62). Der „Blick“ der Männer und auch der Protagonistin selbst, dessen Bedeutung bei Schnitzler auch Dangel andeutet (107) und den Susan Anderson explizit in einer Untersuchung von „Paracelsus“, „Leutnant Gustl“, „Fräulein Else“ und der „Traumnovelle“ und für sie ein Kontroll- und Machtverhältnis ausdrückt (303–5), fungiert hier als der zentraler Bedeutungsträger von sexueller Energie. Beate hatte diesen „Blick“ dem Zitat zufolge schon des Öfteren beobachtet; mit Bedeutung wird er allerdings erst jetzt aufgeladen.

Beates Resexualisierung lässt sich auch im Betragen des Direktors und Beates Deutung desselben erkennen. Sie erklärt sein Verhalten als Ergebnis ihrer Anziehungskraft, die sie als attraktive und begehrtenswerte Frau ausstrahlt: „Beate [spürte] immer wieder, daß es sich zwischen ihm und ihr, gleich unsichtbaren Herbstfäden, hin und her spann; und in dem Handkuß beim Abschied am Parktor legte er eine ritterliche Schwermut“ (62). Ein „Aufblitzen [in den Augen des Direktors], wie eine heiße Frage, gleich darauf aber ein Sichbescheiden und Trübewerden“ (74) gilt Beate als weiteres Zeichen seiner verborgenen auf sie gerichteten Wünsche, die er sich selbst verbietet auszusprechen. Ebenso wird ein anderer „Blick“ des Direktors, der nicht auf sie, sondern auf Doktor Bertram gerichtet ist, als Zeichen der Eifersucht konzipiert, welches sowohl auf Bertrams vergleichsweise junges Lebensalter, als auch auf das Interesse, das jener fähig ist bei Frauen wie Beate auszulösen, bezogen ist (72). Wenn sich Beate als Frau des Direktors sieht, so baut sie diese Vorstellung widersprüchlich zu ihrer Konstruktion des „alten, schwermütigen“ Mannes auf und sie meint nun, „dieser Mann [hätte] sie seit jeher interessiert“ (93). Allerdings wird nur wenig später klar, dass Beate nur versucht einerseits ihr Bild des Direktors zum Positiven hin zu ändern, um die Selbstbestätigung, die sie durch seine Aufmerksamkeit erfährt, noch zu expandieren. Deshalb ruft sie sich auch Konversationen des Baumeisters und Doktor Teichmanns in Erinnerung, die den Direktor als rühmenswerten Mann darstellen und Beate damit durch dessen Zuneigung noch mehr zu glänzen glaubt. Andererseits sieht Beate in einer Verbindung mit dem Direktor auch eine Möglichkeit zur Rache, die sie an dessen Frau üben will, der eine Affäre mit Beates verstorbenem Mann nachgesagt wird (93).

Was auch immer ihre Gründe sein mögen, Beate konstruiert den Direktor ausschließlich als Anwärter auf das gesellschaftlich akzeptierte Bündnis der Ehe und in diesem Kontext auch sich selbst als Frau mit Heiratsabsichten. Jedoch wird dieser Diskurs einer zukünftigen, den moralischen

Normen gehorchenden Ehe von Beate sogleich wieder durchbrochen, indem sie den Direktor als zu alt für sich typisiert und aus diesem Grund eine monogame Beziehung mit ihm ausschließt: „Es gibt ja Jüngere auch, man wird ihn eben betrügen; es ist offenbar sein Los“ (94). Allerdings liegt die Annahme näher, dass nicht das fortgeschrittene Alter des Direktors der Grund für Beates ablehnenden Haltung zu der Verbindung mit ihm ist, sondern vielmehr die Tatsache, dass er, der ausschließlich die Rolle des Ehemannes belegen könnte, im allgemeinen kein Objekt für sie darstellt, auf das sie ihre wiederentdeckte sexuelle Energie lenken will. Nicht das Bündnis einer monogamen Beziehung, wie der Ehe, ist der Wunsch Beates, sondern die Realisierung ihrer sexuellen Begierde, die sie mit Freiheit verbindet, ohne den Bezug zu einem bestimmten Objekt.

Neben Doktor Teichmann und dem Direktor ist Doktor Bertram derjenige unter den Bewerbern um Beate, der seine Annäherungsversuche am direktesten präsentiert und ihnen auch eine eindeutig sexuelle Konnotation verleiht. Von einem Handkuss, verbunden mit einem „frech[en]“ (61) Lächeln, reicht es bis hin zu einem Kuss, den er ihr verdeckt vor den Bekannten bei einem Spaziergang im Wald gibt (90). Auch in Bertram glaubt Beate erst jetzt zu sehen, dass er sie als begehrten Frau erkennt und sie dadurch als sexuell wahrnimmt. Nachdem Beate ihn mit seiner Schwester und dem Geschwisterpaar Welpener beim Tennisspielen zugehört hatte, bemerkt sie die Aufmerksamkeit, mit welcher die beiden Männer sie betrachten: „es war ihr, als sähen die beiden jungen Männer sie an, wie sie noch niemals sie angesehen. Insbesondere der junge Doktor Bertram [...] ließ seine Blicke an ihr auf und ab gleiten, wie er es noch nie getan oder wie sie es noch nie bemerkt hatte“ (61). Allerdings wird diese neue Sensibilität Beates im Hinblick auf ihr erotisches Wirken auch – wie bereits beschreiben – vom Erzähler infrage gestellt, indem er in einer Situation ihre vermeintliche Perzeption als falsch darstellt. Nachdem sie meinte, in Bertrams Darlegungen seiner Kühnheit als Bergsteiger ausschließlich den an sie gerichteten Beweis seiner Exklusivität zu

verstehen, so ist ihre Annahme, abermals den erotisch aufgeladenen „Blick“ Bertrams auf ihrem Körper fühlen zu können, schlichtweg unzutreffend (68). Damit wird dem Leser die Unzuverlässigkeit bezüglich Beates Auslegung des Geschehens um sie herum und vor allem im Hinblick auf das Verhalten der Männer unterbreitet, ein weiteres Anzeichen dafür, dass es sich bei Beates Deutungen nicht in erster Linie um das handelt, was die männlichen Figuren in ihr sehen, sondern um das was sie in sich gesehen haben will.

An der Figur des Doktor Bertram wird auch Beates ambivalentes Verhalten manifest, welches durch den Konflikt zwischen ihren moralischen Erwartungen an sich selbst und ihrer neu wahrgenommenen und als positiv erlebten Attraktivität entsteht. So lehnt sie zwar verbal die Gefälligkeiten Bertrams ab, fordert jedoch andererseits durch körperliche Signale seine Beharrlichkeit bezüglich der Annäherungsversuche heraus. Ein Angebot von Bertram eines Tages nach einer Besichtigung des Krankenhausgartens in seiner Wohnung gemeinsam Tee zu haben, lehnt sie energisch mit einem „Sie sind wohl verrückt geworden“ (71) ab, bestätigt sein Interesse jedoch durch ihren „Blick“: „[Sie] merkte dabei, daß sie zu Doktor Bertram ganz gegen ihren Willen wie ermutigend niederschaute“ (71). Und sogleich folgt auf diesen Blick, der für Beate eine öffentlich wahrnehmbare Grenzüberschreitung aus dem Bereich der asexuellen Witwe und Mutter darstellt, ihre Selbstdisziplinierung: „Eilig blickte sie fort“ (71). Diese hält nach den bereits diskutierten Ausführungen Foucaults, das Individuum zur Kontrolle seines Verhaltens an, um das Regelsystem, welches sich in diesem Falle die Protagonistin selbst konzipiert, aufrecht zu erhalten. Ihre Körpersprache, die als isolierter, von ihrer Ideologie der Asexualität abgetrennter, selbstständig agierender Teil der Figur präsentiert wird, löst in Beate Verständnislosigkeit und eine Infragestellung ihres Verhaltens aus: „Und was hab’ ich? Denn plötzlich merkte sie, daß sie die Linien ihres Körpers wie lockend spielen ließ“ (71). Meint Beate in Bertram dann auch diese Ermunterung in seinem Betragen ihr gegenüber zu erkennen, so bemüht sie sich erneut ihrer Identität als Witwe treu zu

bleiben und derartige Eingriffe in ihren Bereich des Normensystems der Witwe zu unterbinden:

„[Bertram] legte etwas in Haltung, Blick und Rede, als hätten sich auf diesem Ausflug die Beziehungen zwischen ihm und Beate enger geknüpft, und dies Ergebnis zu seinen Gunsten müßte auch von ihr empfunden und festgestellt werden. Sie aber blieb kühl und fremd“ (74). Beate versucht sich selbst dadurch in ihrem traditionellen Schema der sexuell Entsagenden zu halten. Sie wird sich ihrer Attraktivität zwar bewusst, erkennt jedoch den Reaktionen der Männer darauf die Wirkung ab: „Sie wußte, daß Doktor Bertram nur für sie sprach [...] Aber es wirkte nicht im geringsten auf sie“ (67). Jedoch projiziert Beate trotz ihrer abwehrenden Position ihm gegenüber ihre libidinösen Gefühlsregungen auf Bertram. Nachdem sie ihm durch eine scheinbar entschiedene Geste gezeigt hat, dass sie den Kuss im Wald keineswegs legitimiert, so bereut sie dieses Abweisung beinahe und hofft, dass sie seinen Annäherungen dadurch kein Ende gesetzt hat, wenn sie in seinem „Blick“ genau die Wünsche liest, die sie sich selbst nicht eingestehen will:

und wenn sie ihn doch heftig von sich gestoßen, was konnte ihm das bedeuten, da er doch den gewährenden Druck ihrer kußgewohnten Lippen hatte fühlen müssen? [...] und in seinem Blick stand zu lesen: Der Winter gehört mir, schöne Frau. Wir sind ja auch längst einverstanden. Wir wissen ja beide, daß der Tod ein bittres Ding ist und Tugend nur ein leeres Wort, und daß man nichts versäumen soll. (91)

Dies ist es, was Beate durch ihre wieder entdeckte Sexualität jetzt erfährt: die „Tugend“ (91), das Gesetz ihrer bisherigen Identität, ist für sie nicht aufrecht zu erhalten, wenn sie ihren Trieben nachgeht.

Gesteht sie sich selbst ihre Sexualität, die dadurch einhergehende Transformation und die damit verbundenen potentiellen Konstellation für ihr zukünftiges Sexualleben ein, so überträgt sie ihre sexuelle Dynamik, die bisher ein Ventil in Fritz fand, gedanklich auf den ihr am meisten für eine

erotische Liaison geeignet erscheinenden Mann – auf Doktor Bertram. Einer „Inbrunst, die nun in ihr erwacht ist wie etwas jahrelang Vergessenes, ja wie etwas, das sie vorher gar nicht gekannt hat“ (90), wird Beate gewahr und „nun weiß sie auch, daß der Jüngling, dem sie sich gegeben, nicht ihr letzter Geliebter sein wird. Aber schon regt sich in ihr mit heißer Neugier: wer wird der nächste sein? Doktor Bertram?“ (90). Demzufolge gestaltet Beate Bertram als sexuelles Objekt, genauso wie er es auch mit ihr tut. Indes konstruiert sich Beate auch selbst in demselben sexuell konnotierten Kontext, wenn sie meint in Bertrams Verhalten die Widerspiegelung ihrer eigenen geschlechtlichen Anziehung zu erkennen und ihre Wünsche in ihm wieder zu entdecken.

Ähnlich wie Doktor Bertram erscheint Fritz als eine Figur, die sexuelle Wirkung auf die Protagonistin hat. Er, als einziger Charakter der Erzählung, der tatsächlich eine intime Beziehung mit Beate eingeht, wird zum Ventil ihrer Sexualität. Während der Schulkamerad ihres siebzehnjährigen Sohnes zu Besuch bei der Familie ist, kommt es zwischen der Hausherrin und dem Freund Hugos zu einer Affäre, die sich über mehrere Tage erstreckt. Dem „eleganten jungen Herrn“ (51) bringt Beate, die diesen auch schon seit langem kennt, sofort Sympathie entgegen (50). Durch Komplimente bekundet jener vorerst noch zurückhaltend sein Interesse an Beate: „So eine Tante möchte’ ich mir schon gefallen lassen“ (51). Verbale Schmeicheleien gehen hier abermals in den Bereich des bedeutungsreichen und sexuell aufgeladenen „Blickes“ über, der allerdings auch hier wieder durch Beate fokalisiert ist und nur ihre individuelle Sicht, hier sogar mit dem Mittel des *Inneren Monologes*, wiedergibt: „Welch ein Blick! dachte Beate. Noch verzückter und durstiger als die, mit denen er mich daheim anstrahlen pflegt“ (68). Eine weitere Steigerung von Fritz’ Annäherungsversuchen wird durch eine weitere Darstellung von Beates personalen Deutungen wiedergegeben: „Während er sprach, rückte er ganz nahe an Beate, drängte wie zufällig sein Knie an das ihre, seine Serviette fiel herab, er bückte sich, sie aufzuheben und streifte dabei zitternd Beatens Knöchel“ (77). Ihre Empörung über dieses körperliche Eindringen in ihren Bereich, „Ja war er denn toll der Bub?“ (77),

geht nur wenig später in eine Art Stolz auf ihre Attraktivität über: „Er war ja sogar ein bisschen verliebt in sie. Kein Wunder am Ende. Sie war ja gerade in den Jahren, um so einen grünen Jungen zu gefallen“ (80), und mündet in der Bereitschaft zu einem intimen Verhältnis.

Wehrt sie sich auch erst gegen Fritz' sexuelle Annäherung in der Nacht des ersten intimen Kontakts, so geschieht das allein aus dem Bewusstsein, dass mit einer Einwilligung in das Verhältnis der Witwen- und Mutterdiskurs verlassen wird, und Beate sich dadurch außerhalb dieser Rollen auf ein unsicheres Gebiet begibt. Dies wird durch ihre Hinterfragung deutlich, als sie sich Fritz hingibt, bei der sie nach einem „Wer“ hinter den Rollengesetzen fragt, die sie sich eigens erschaffen hat: „Wer kann es mir übel nehmen? dachte sie. Wem bin ich Rechenschaft schuldig?“ (82). Allerdings wird nach dem Zwischenfall mit Rudi Beratoner, in dem er die Stimme Beates verstorbenen Mannes nachahmt, gezeigt, wie die Witwe wieder zurück in ihr Rollendenken fällt. Sie will den Geliebten, das Symbol ihrer Grenzüberschreitung, wieder aus ihren Leben ausschließen und sich erneut im Schema der Witwe, die noch immer in Liebe zu dem Toten Ehemann aufgeht, und der fürsorglichen Mutter inszenieren:

[Ferdinand] verweste in dunkler Erdentiefe, und seine Witwe ließ es geschehen, daß dumme Buben seiner spotteten, des wundervollen Mannes, der sie geliebt hatte, sie ganz allein, trotz allem, was sich ereignet haben mochte, sowie sie keinen anderen geliebt hatte als ihn und keinen anderen lieben würde. Jetzt wußte sie's erst, seit sie einen Geliebten hatte. Einen Geliebten!...Oh, wenn er doch niemals wiederkehrte, der ihr Geliebter war! – Wenn er doch für immer fort wäre aus ihren Augen und aus ihrem Blut (87–8)

Wird zuerst gezeigt, dass Beate in Fritz einen Menschen sieht, der „nicht *mehr* für sie bedeutete als einen hübschen frischen Knaben, den man ohne weiteres nach Hause schicken konnte, wenn das Spiel zu Ende war“ (83), so meint sie kurz darauf, man müsse „ein anderer Mensch sein“ (91), um

eine Affäre, wie sie sie mit Fritz führt, zu genießen. Sie grenzt sich dadurch von allem außerhalb des asexuellen Diskurses ab.

3.3 Beates Identitätssuche anhand ihrer Konstruktion von Fortunata

Wird über Beates Interpretation ihrer Umwelt, und dabei vor allem der männlichen Figuren, deutlich, dass die Protagonistin die Männer benutzt, um durch diese ihre eigenen Vorstellungen einer sexuellen Identität zu reflektieren, so geschieht das Gegenteil mit der weiblichen Figur Fortunata. In diesem Abschnitt wird zu zeigen sein, wie sich Beate einer Konstruktion der Baronin bedient, um durch eine Abgrenzung zu der Schauspielerin ihre Sexualität aus ihrer Witwenidentität auszugliedern. Da durch Beates Identitätskrise der Diskurs der Witwe jedoch nicht mehr unreflektiert in ihr Dasein integriert werden kann, zeigt sich graduell eine Angleichung an die vorher zurückgewiesene Identität Fortunatas.

Wie Titzmann erläutert, stellt Schnitzler in der vorliegenden Erzählung eine damals weit verbreitete Typologie des weiblichen Geschlechts dar. Allerdings werden im Lauf der Erzählung diesen festen Einordnungen durchbrochen und die Typologie als unzureichend dargestellt, wenn die Grenzen zwischen den Rollenbildern verschwimmen (Titzmann 100–1). Diese „Typenbilder,“ wie Titzmann sie beschreibt, werden für den Zweck meiner Analyse als Identitätsmuster angesehen. Zwischen diesen unterschiedlichen Identitätsschemata verhandelt Beate, wobei sie anstrebt eine für sie geeignete Daseinsart zu finden. Im Folgenden soll dabei gezeigt werden, dass sich diese Identitätsfindung Beates unter anderem über eine Abgrenzung gegen vermeintlich ungeeignete Lebensformen vollzieht.

Schon die Namengebung macht den Unterschied zwischen den zwei Figuren deutlich. Wie Wolfgang Lukas beschreibt, wird dadurch eine „Paradigmenbildung signalisiert: ‚Beate‘ und ‚Fortunata‘ bedeuten in etwa dasselbe, repräsentieren jedoch innerhalb der gemeinsamen Klasse der

mit Glück korrelierten Namen zwei oppositionelle Varianten, ‚Beate‘ bedeutet die christliche/traditionelle und damit bürgerlich-übliche, ‚Fortunata‘ hingegen die heidnische und abweichende, nicht-bürgerliche Variante“ (41). Fortunata, die in etwa mit Beate gleichaltrige Baronin, wird durch die Innensicht Beates als unerwünschtes Lustobjekt ihres sexuell aktiv werdenden Sohnes eingeführt.¹⁰ Dabei findet eine massive Abgrenzung ihrer eigenen Person von der der Baronin statt. Fortunata, die im Typus der „Dirne“ dargestellt wird, erfährt durch die Perspektive Beates eine zunächst stark negative Konnotation und wird im direkten Gegensatz zu der „asexuellen Mutter/Witwen-Identität“, die Beate zu vertreten meint, gezeichnet. Über diesen vermeintlichen Unterschied definiert sich Beate zu Anfang der Geschichte.

Fortunata ist für Beate das „Luder“ (52), die „spöttisch-nixenhaft“ (55) blickende Person oder die „gefährliche Dame mit dem Pierrotgesicht und dem rotgefärbten Haar“ (69), die aus einer Welt fern von allen Normen und Regeln kommt. Den Unterschied zwischen ihr und der Baronin hebt Beate immer wieder hervor, indem sie das weibliche Geschlecht klassifiziert und in zwei verschiedenartige Kategorien aufteilt. Für die Protagonistin existieren in ihrem Schema demnach Personen wie Fortunata, den „Frauen ihrer Art“ (60), die aus „gesetzlose Welten“ (61) stammen, und die Gattung der „anständigen Frau“ (98), zu der sie sich selbst zählt. Dies zeigt Beates fest definierte Anschauungen über Identitätsformen und deren Begrenzungen, die nach den Regeln der Sexualmoral festgelegt werden. „Konfrontiert werden im Text zwei oppositionelle Verhaltenssysteme,“ beobachtet Titzmann, „das abweichende einer ‚gleichsam gesetzlosen Welt‘ und das ‚offizielle‘ bürgerlicher Normalität. Nicht um eine Opposition von ‚Sexualität‘ vs ‚Nicht–

¹⁰ In der ganzen Erzählung hat diese Figur nur einen Auftritt, nämlich als Beate sie aufsucht, um ihr ihren Sohn als Geliebten auszureden. Dies ist die einzige Stelle, die die Figur direkt zu Wort kommen lässt und nicht gefiltert durch Beates Interpretationen ein Bild von ihr aufbaut.

Sexualität‘ geht es dabei, sondern um unterschiedliche normative Regelungen des Umgangs mit Sexualität“ (99).

Sexualmoral und die Einhaltung deren Regeln sind bedeutende Bestandteile der Ideologie des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Verstöße gegen diese Moral können das Funktionieren dieses Systems gefährden und müssen demnach unterdrückt werden. Diese Ideologie der Verhaltensweise bezüglich Sexualität ist in der Figur Beates erkennbar, indem sie das sexuelle Verhalten der Baronin als negativ bewertet und ihre Identität (anfangs) als „asexuelle Witwe“ innerhalb der Grenzen dieser Ideologie schafft. Dabei macht obiges Zitat Titzmanns auch erkennbar, dass der Diskurs der Asexualität, in dem sich auch der Witwendiskurs einordnet, vor allem ein in der Öffentlichkeit gezeigtes sexuelles Verhalten ausschließt.

Äußerlich und damit öffentlich wird diesbezüglich Fortunatas offener Umgang mit Erotik, der Beates Bild einer moralischen verheirateten Frau nicht entspricht, deutlich, denn Beate erkennt „daß Fortunatens Füße nackt in den Sandalen staken, und daß sie unter dem weißen Leinenkleid nichts weiter anhatte“ (55). Wie bereits bei Berta gezeigt wurde, dient die Kleidung als Bedeutungsträger, der auch von Beate benutzt wird, um andere Figuren auf eine bestimmte Weise zu konstruieren und ihnen eine Rolle zuzuweisen. Die Kleidungsmetaphorik wird demnach hier als Symbol der öffentlichen Demonstration von sexueller Aufgeschlossenheit gebraucht und Beate nimmt dies zum Anlass, um Fortunata im Bild der „Dirne“ wahrzunehmen.

Eine Sexualmoral scheint für die Figur der Fortunata nicht zu existieren und dies macht sie für Beate zu einer Art „Gegenspielerin.“ Zwar ist sie verheiratet, jedoch begrenzt das ihre außereheliche Sexualität ihren eigenen Worten nach nicht: „Ich bin wohl so. Ich kann ja wirklich nicht für mich eintreten“ (56). Diese nach Beates Vorstellungen undefinierte Lebensweise macht Fortunata auch zum negativen Faktor bezüglich Hugos Erotisierung, dem Beate scheinbar lediglich wünscht, „daß er nicht mit Ekel aus seinem ersten Rausch erwachte, mit seiner duftenden Jugend

nicht der Lust einer Frau zum Opfer fiele, die ihren halbvergangenen Bühnenruhm nur einer schillernden Dirnenhaftigkeit verdankte und derer Wandel und Ruf auch in ihrer späten Ehe keine Änderung erfahren hatten“ (46). Folglich zeigt die Klassifizierung in „normenfolgende“ und „normenbrechende“ Frauentypen, die Beate vornimmt, ihr unbeirrbares Festhalten an den gesellschaftlichen Normenkodex, durch welchen sie sich im Gegensatz zu Fortunata der Asexualität, die für sie fester Bestandteil des Witwendiskurses ist, verpflichtet.

Durch diese scharfe Abgrenzung von Fortunata konstruiert sich Beate noch konsequenter in ihrer asexuellen Identität und so versucht sie auch Erklärungsmuster für ihr späteres nicht-rollenkonformes Verhalten zu finden:

Es ist auch nicht anders zu erklären, als daß es in diesen unerträglich schwülen Sommertagen wie eine Krankheit über sie gefallen, sie wehrlos und wirr gemacht hat. [...] Es kann nur eine Krankheit sein. Es gibt Frauen, bei denen solch ein Zustand lange dauert und gar nicht weichen will; so eine mag Fortunata sein, und jenes marmorblasse Fräulein Fallehn. Andere gibt es wieder, die überfällt es oder schleicht sich ein, und weicht bald von dannen.

Und das ist ihr Fall. (91)

Beate bedient sich an dieser Stelle eines Krankheitsdiskurses, um sich die Unredlichkeit, die ihre ausgeübte Sexualität für sie darstellt, zu erklären. Zweierlei ist dabei in dieser „Krankheit“ zu sehen: Auf der einen Seite ist Beate in einem Diskurs, der ihre Handlung als Krankheitssymptom darstellt, einer aktiven Handlungsfähigkeit beraubt. Die Krankheit, die das Subjekt wehrlos macht, ist sozusagen der übergeordnete handelnde Teil und raubt dem Subjekt seine aktive Selbstbestimmung, die für Beate nach ihren Vorsätzen der Moral in dem Festhalten der asexuellen Witwen-Identität liegt. Damit ist es Beate ermöglicht sich als für ihre Taten nicht verantwortlich zu konstruieren, ihre Grenzübertretung zu rechtfertigen und somit weiterhin im Schema der Witwe zu bleiben, welches

nach einer „Genesung“ wiederhergestellt wäre. Auf der anderen Seite kann diese Krankheitsmetaphorik, ebenso wie auch die Annahme Beates, dass ihr Verhalten etwas „Gutzumachendes“ (86) sei, wiederum als Disziplinardiskurs betrachtet werden. Dabei findet nach Foucault eine Selbst–Regulierung statt (Mills 43), die Beate handeln lässt, als würde sie kontinuierlich unter Beobachtung stehen und müsste sich deswegen für ihr eigenes Verhalten rechtfertigen, um sicher zu gehen derartigen Normverstöße künftig zu vermeiden (vgl. Kapitel 2.3).

Ebenso wie durch die Krankheitsmetaphorik wird durch Beates Reflexionen offenbar, dass sie immer wieder versucht die Verantwortung für ihre Handlungen, die für sie nicht mit ihrer Identität als asexuelle Witwe vereinbar sind, von sich abzuweisen. Stets sucht sie Erklärungsmuster wie Krankheit (91), die Bedingung eines bestimmten Verhaltens durch äußere Einflüsse (60) oder auch den Glauben an das in eine Identität Hineingeboren–Sein, die auf eine Schicksalsgläubigkeit schließen lassen und die eigene Handlung als bedeutungslos konstatieren: „Flüchtige Abenteuer waren ihre Sache nicht. Wäre sie zu dergleichen geboren, wie könnte sie denn diese Geschichte mit Fritz so schwer nehmen?“ (86). Die Machtlosigkeit, die ihr jegliche Aktivität raubt, die Gefangenheit in einem „geheimnisvolle[n] Bann“ (92), der Beates Willenskraft nimmt, hilft ihr selbst sich den Verstoß gegen ihre eigenen Normen zu erklären, ohne sich dabei selbst die Schuld zuschreiben zu müssen: „Ob es nicht in der Luft liegen mag dieses Jahr“ (92). Darin ist wiederum der Versuch Beates zu sehen, sich trotz der Grenzüberschreitung die Identität der Witwe, die damit nur kurzzeitig außer Kraft gesetzt wäre, aufrechtzuerhalten.

Beate sieht sich infolgedessen bezüglich ihrer Identitätsformung in strenger Opposition zu Fortunata, da sie ihre eigene Triebhaftigkeit als vorübergehendes Symptom oder als nicht eigens verschuldet betrachtet, Fortunata aber eine andauernde Sexualität zuschreibt. Graduell wird allerdings der Zerfall dieser festen Identitätsmuster deutlich und Beate sieht sich der Baronin Fortunata immer ähnlicher werden. Initiiert wird diese Grenzauflösung durch Beates retrospektive

Interpretation ihrer Ehe. Hatte sie bisher in einem sexuellen Vakuum gelebt, indem sie Ferdinand durch eine Überstilisierung zum immer noch präsenten und Treue fordernden Teil ihres Lebens machte, so meint sie nun den wahren Grund der Verbindung zu ihm zu erkennen. Sie gesteht sich ein, dass sie sich nur durch die verschiedenen Rollen, die Ferdinand als Schauspieler verkörperte, zu ihm hingezogen fühlte: „weil ihr davor geschauert hätte, im Spiegel ihres Auges je sein wahres Gesicht zu erblicken. So hatte sie ihn immer betrogen, wie er sie, – hatte stets, eine Verlorene von Anbeginn, ein Dasein phantastisch–wilder Lust geführt; nur daß es niemand hatte ahnen können, nicht einmal sie selbst. Jetzt aber war es offenbar geworden“ (95). Schon zuvor war sich Beate über diesen besonderen Reiz Ferdinands in seiner Rolle als Schauspieler bewusst, allerdings zu diesem Zeitpunkt noch ohne die negative Verbindung bezüglich ihrer Identität, die nun, wie im vorhergehenden Zitat gezeigt, im Bild der „Verlorenen“ erscheint. Sie bemerkt zuerst lediglich ihre damalige innere Einstellung zu Ferdinand, reflektiert diese aber noch nicht im Bezug auf ihre Identität: „Waren jene [gesetzlosen] Welten ihr einstmals nicht geheimnisvoll vertraut gewesen? War sie nicht selbst einst die Geliebte von Gesegneten und Gezeichneten...Spiegelklaren und Rätselvollen...von Verbrechern und Helden...?“ (61).

Langsam beginnt Beate nun die Analogien zu erkennen, die sie zwischen sich und Fortunata konstruiert und durch die sie die beiden Welten und die beiden Identitätsmuster der „Witwe“ und der „Dirne“ angleicht. Grenzt Beate einerseits Fortunata aus, indem sie sie als „krank“ darstellt und somit nicht als Gegnerin anerkennt, so wird die Parallele deutlich, wenn sie sich später selbst in einem Krankheitsdiskurs konstruiert, wie bereits zuvor gezeigt wurde: „Es mochte nicht immer schön sein, solch ein Dasein, wie es Fortunata beschieden war. In gewissem Sinn war sie wohl, wie manche Frauen ihrer Art, innerlich zerstört, verrückt und kaum verantwortlich für das Unheil, das sie anrichtete“ (60). Beate imaginiert Fortunata in einer unterwürfigen Position gegenüber ihrem Ehemann, was beinahe das Verhalten, das die Baronin in der Öffentlichkeit an den Tag legt,

rechtfertigt: „Fortunata saß neben ihm, klein, wohlerzogen, die rötliche Nase vorgestreckt, mit müden Armen: wie eine Puppe, die der ferne Kapitän ganz nach Belieben aus dem Schrank holen und wieder hineinhängen konnte“ (70). Wie sich Beate einer fremden Macht verfallen fühlt, so stellt sie hier Fortunata in ein Machtverhältnis, in dem diese keine aktive Position einnimmt.

Neben dieser Konstruktion Fortunatas als bemitleidenswertes Subjekt, stellt sich Beate in ihrer Sexualität vergleichend neben sie. Eine Grenze, die sie vormals strikt zwischen sich und der Baronin schuf, wird nun dementiert und sie zieht einen direkten Vergleich zwischen sich selbst und Fortunata, um ihre eigene sexuelle Attraktivität aufzuzeigen: „War es nicht seltsam, daß man sie noch begehrte [...]? Warum seltsam? Sie war so jung, jünger vielleicht, als jene Fortunata war. Und mit einem Male, quälend deutlich und doch mit einer schmerzlichen Lust, vermochte sie unter ihrer leichten Hülle die Umrisse ihres Körpers zu fühlen“ (80). Diese körperliche, nahezu unbewusste Reaktion, die auf diesen Vergleich mit Fortunata folgt, demonstriert Beates zum Vorschein kommende Sexualität, die sie zuvor nur in der Figur der Baronin bemerkt hatte. Mit einem Unvermögen diesen Wandel zu fassen, steht Beate ihrer Veränderung, die sie der „ungesetzlichen“ Lebensform Fortunatas gegenüberstellt, erst gegenüber. Diese Krise des Subjekts wird in einem, die innere Zerrüttung aufzeigenden *inneren Monolog* dargestellt: „Wie tief noch lässt du mich sinken! [...] Was macht, daß ich überall ins Leere greife und nicht besser bin als Fortunata und alle Weiber dieser Art“ (94). Hinter der Symbolik des „tief Sinkens“ oder „– Gleitens“ verbirgt sich eine Hierarchie, nach der eine gesellschaftlich bedingte Selbsteinschätzung des Subjektes stattfindet. Diese Eigenbeurteilung schafft eine Abgrenzung zu anderen und das zu den anderen abgrenzende „Fallen“ wird auch später noch einmal bezüglich Beates Verlassen des gesetzlichen Raumes gebraucht: „immer tiefer zu gleiten war sie bestimmt, und eines Tages, wer weiß wie bald, wird es der ganzen Welt klar sein, daß ihre ganze bürgerliche Wohlanständigkeit eine Lüge war, daß sie um nichts besser ist als Fortunata, Wilhelmine Fallehn und all die anderen, die sie bis heute verachtet hat“ (95).

Titzmann sieht darin ein die ganze Erzählung durchziehende Raumsymbolik, wobei das „Unten“ mit dem „gesetzlosen“, „unmoralischen“ Gebiet korreliert und das „Oben“ für den „konventionellen“, „moralischen“ Raum. Dadurch wird Beates Übergang in die gegensätzliche Welt symbolisiert (105–6). Auch ihre Angst, nicht „besser“ zu sein als Fortunata, macht ihre binarisch–ideologische Einteilung in „gut“ und „schlecht“ deutlich. Damit gliedert sich Beate in eine Binarität ein, die es nur in diesem Rahmen ermöglicht eine Identität aufzubauen. Althussers Ideologiebegriff zufolge, ordnet sich Beate demnach einem ideellen Überbau unter, der den Subjekte in einem größeren sozialen Zusammenhang ihren Platz zuweist (vgl. Belsey 53).

Am Ende der Erzählung gelangt Beates Rollenkonfusion zu einem Höhepunkt. Durch die Verslossenheit Hugos, die für sie das Versagen in der Mutterrolle darstellt und durch die Gewissheit, dass sie durch ihre Affäre ihre Identität als enthaltsame Witwe verlassen hat, findet sie sich selbst in genau demjenigen Selbstbild wieder, das Fortunata in ihren Augen vertreten hatte: „Und wie einer Schwester dachte sie für einen Augenblick jener anderen, die einst längs eines Meeresstrandes hingelaufen war, von bösen Geistern gehetzt, müd von Lust und Qual“ (107). Die Identität als „asexuelle Witwe“ hat sich für Beate aufgelöst. Den Normen entsprechend kann sie sich in diesem Muster nicht mehr konstruieren und mit einer Identität außerhalb des Normensystems kann sie nicht umgehen, weil sie die gesellschaftlichen Konventionen verabsolutiert. Die „Welt ohne Gebot“ (111) ist für Beate nicht denk– und lebbar, Normen müssen für sie verbindlich sein. Titzmann erkennt die logische Folgerung ihrer Identitätskrise: „In dieser neuen Welt kontinuierlicher Übergänge ist nun der Tod eine qualitative und letzte Grenze“ (106).

Sieht Herbert Knorr hinter der Identitätssuche Beates eine „Spiel und Scheinwelt“, in welche Beate keinen Einblick erhält, sondern nur als passive Gestalt mitspielt, so folgert er, dass durch „Illusion“, „Verdrängung“ und „Rationalisierung“ der „echte Kern des Menschen und damit Realität“ verdeckt wird und dadurch „keine wirkliche Individualität“ (136) möglich ist. Die

vorliegende Analyse zeigt jedoch, dass hinter den Diskursen, die nach Knorr nur eine „Scheinwelt“ darstellen, kein wirkliches Ich steht. Das Subjekt kommt erst durch die Diskurse zustande und kann nur anhand ihrer eine Identität bilden.

Nach Foucault besteht für das Subjekt keine Möglichkeit sich außerhalb des Diskurses zu bewegen, da jede Identität durch Diskurse und deren Machtgebilde erzeugt ist und durch sie strukturiert wird („Two Lectures“ 93–9). Beate, die sich im Diskurs der Witwe, welcher für sie die gesamte Erzählung hindurch auch der einzig „wahre“ bleibt, konstruiert hatte, gerät in eine Identitätskrise. Diese ist durch die Macht des Witwendiskurses, den sie meint verlassen zu haben, bedingt. Ihr ist es nicht möglich, sich in einen anderen Diskurs einzugliedern, da sie aus dem selbstkonstruierten Rollenmuster nicht auszubrechen im Stande ist. Allerdings ist eine Rückkehr in diese Identität der asexuellen Witwe auch nicht mehr möglich. Der Typ der „Dirne“, den Beate als einzigen offen stehenden Diskurs für sich konstruiert, ist für sie nicht akzeptabel. Wie Wolfgang Lukas als Ergebnis eines Aufeinanderstoßens der zwei Welten folgert, so „gilt [...] eine absolute Inkompatibilität der zwei Rollen der ‚Mutter‘ und der erotischen Partnerin – der ‚Geliebten‘“ (28) bzw. der „Dirne“ und so bleibt der Tod der letzte Weg aus der Krise:

da sie doch entschlossen ist und entschlossen sein muss, einen Weg zu gehen, auf dem kein Schimpf und kein Hohn ihr zu folgen vermag. Nie wieder, nie kann sie, die Geschändete, irgendeinem Menschen vor Augen treten. [...] Und ich bin eine, die es niemals mehr vergessen kann, nicht bei Tag und nicht bei Nacht, nicht in der Einsamkeit und nicht in neuer Lust, in der Heimat nicht und nicht in der Fremde. (101–2)

Hier wird noch einmal ganz deutlich, dass Beate diese Konstrukte und damit ihre Normüberschreitung selbst erstellt und nicht als eine Bürde der Gesellschaft empfindet. Würde sie nur vor der Gesellschaft fliehen, so würde dies für sie keine Lösung ihres Identitätskonflikts

bedeuten. Das Nicht–Vergessen bekundet Beates Glauben an die Allgemeingültigkeit der Geschlechtnormen und gleichzeitig auch das in Beate tief begründete Disziplinarverhalten, welches, wie bereits dargestellt wurde, einer Neubegründung ihrer Identität außerhalb der vorgegebenen Binarität von „moralisch“ und „unmoralisch“ im Wege steht. Auch wenn Beate anhand der Figur der Fortunata gezeigt wird, dass es eine existierende Identität außerhalb des Diskurses der Asexualität gibt, so kann Beate in diesem Bild keine Möglichkeit für sich selbst erkennen. Dem Leser wird bewusst, dass mit der Baronin ein Identitätsmuster gezeigt wird, das auch Beate offen stehen würde, aber die Protagonistin ist nicht fähig ihren Witwen–Diskurs zu verlassen, um diese Form auch nur in Erwähnung zu ziehen.

4 Schlussbetrachtung

Durch die Gegenüberstellung der beiden Erzählungen „Frau Berta Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“ wurde gezeigt, wie die zwei Protagonistinnen durch eine Veränderung in ihrem Leben, welche durch ihre Resexualisierung bedingt ist, in einen Identitätskonflikt geraten. Die bisherigen Anforderungen der Witwenidentität erweisen sich als nicht mehr erfüllbar. Versuchen beide Figuren die sexuelle Komponente, die sie mit Freiheit und Selbstbestimmung gleichsetzen, in ihr Dasein zu integrieren, so geschieht dies ausschließlich durch das Bestreben, ein Identitätsschema zu finden, welches ihre Sehnsüchte einschließt, sie aber dennoch nicht außerhalb der einzigen moralisch akzeptablen *gender*-Rolle der „asexuellen Witwe“ konstruiert.

Deutlich wird in den vorliegenden Erzählungen, dass Identität ausschließlich diskursiv geschaffen ist. Nur mit Hilfe bereits vorstrukturierter *gender*-Diskurse wird es den Protagonistinnen möglich, sich auf die Suche nach einer anderen Identitätsform zu begeben. Lediglich innerhalb der „wahren“ Diskurse ist zwischen bereits systematisierten Identitätsmustern verhandelbar. Der Erzähler präsentiert Figuren, denen nicht bewusst ist, dass die Möglichkeit einer individuellen Bestimmung nicht gegeben ist, weil sie sich über die vorherrschenden Diskurse der Gesellschaft nicht erheben können und nur innerhalb derselben die Möglichkeit einer Daseinsform besitzen.

Scheint in „Frau Berta Garlan“ die Protagonistin nach außen hin das Bild der „asexuellen Witwe“ vollkommen zu erfüllen, so zeigt der Erzähler, dass die Einhaltung der Normen dieses Konstrukts nur in der Öffentlichkeit vollkommen gegeben ist. Die Einstellung der Figur zu der Rolle ist eine andere und dies wird ausschließlich dem Leser bewusst, der durch die Innensicht der Figur diesen Konflikt erfährt. Wenn durch erzähltechnische Mittel gezeigt wird, dass die Figur keine Einsicht in die diskursiven Strukturen ihrer Identitätsvorgaben erfährt, so untergräbt der Erzähler diese Strukturen, indem er dem Leser, durch Bertas Unvermögen sie zu erkennen, diese aufzeigt.

Obwohl Berta dieses asexuelle Bild über sich aufrecht zu erhalten sucht, wird sie jedoch von den anderen Figuren entgegen ihrer Selbstkonstruktion auf eine andere Weise wahrgenommen. Bei einem Vergleich all der Ansichten der verschiedenen Charaktere der Erzählung über Berta, wurden deutliche Parallelen sichtbar, vor allem die Erkenntnis, dass Berta nach einem Moraldiskurs lebt, in dem sie sich selbst als asexuelles Wesen definiert. Dieser Diskurs mag zwar der offiziell sanktionierte sein, er ist aber, wie die Reaktionen der Figuren zeigen, nicht „wahr“ im Foucaultschen Sinne. Diese Diskurse erwarten auch von einer Witwe durchaus eine aktive Sexualität und definieren Berta als junge Frau, als ein geschlechtliches und kein asexuelles Wesen.

Berta projiziert all ihre Sehnsüchte nach Freiheit und einer selbstbestimmten Lebensweise auf ihre Jugendliebe Emil. Zeigt der Erzähler durch Retrospektiven der Figur auf, dass sich ihr bisheriges Dasein ausschließlich durch die Fremdbestimmung anderer Figuren vollzog, so beginnt Berta diese Passivität langsam wahrzunehmen. Eine Veränderung ihrer Identität soll mit Hilfe der Figur Emils herbeigeführt werden. In ihm meint die Protagonistin alles Positive zu erkennen, was sie für ihre eigene Identität erstrebt. Indem Berta bei ihrer Identitätssuche auf die Schemata der „Liebenden“, der „Ehefrau“, und der „sinnlichen Geliebten“ zurückgreift und gleichzeitig andere Muster ausschließt, versucht sie zwischen Rollenerwartungen, die sie an sich selbst stellt und den damit widersprechenden freien Bestimmungen, die ihre Sexualität und ihre Glücksbestrebungen einbeziehen, einen Ausgleich zu finden. Jedoch gelingt es Berta niemals aus ihrer Rolle auszubrechen, da sie sich ständig selbst diszipliniert, wenn sie meint, gegen den Normenkodex zu verstoßen. Damit bleibt sie immer in dem Diskurs der Witwe verfangen und demonstriert deutlich die Mitarbeit des Einzelnen an den dominanten gesellschaftlichen Normen.

Es wird in der Erzählung gezeigt, dass ein Widerstand gegen gegebene Identitätsmuster nicht möglich ist. Eine gänzlich selbstbestimmte Lebensform kann es außerhalb der vorstrukturierten Diskurse nicht geben. Darüber hinaus ist auch eine freie Wahl innerhalb dieser gegebenen *gender*–

Formen nicht lebbar, da für die Figur ein Bild außerhalb der „asexuellen Witwe“ nicht im „wahren“ Diskurs liegen würde. So muss Berta letztendlich zu ihrer bisherigen Identität der „Witwe“ wieder zurückkehren mit der einzigen Erkenntnis, dass sie die Konstruktion Emils ihrer Person als „zeitweilige Geliebte“ nicht bereit ist zu erfüllen. Alternative Identitätsmuster entlarvt der Text demnach als nicht existent. Ohne ihre Freiheitsbestrebungen verwirklichen zu können, kehrt Frau Berta Garlan in ihr altes Rollenmuster zurück.

In einem ähnlichen Identitätskonflikt befindet sich die Protagonistin der Erzählung „Frau Beate und ihr Sohn.“ Scheint auch diese mit ihrem verstorbenen Mann noch nach dessen Tod in Treue verbunden zu sein, so muss sie selbst erkennen, dass sie dieses Konstrukt nicht mehr aufrechterhalten kann. Der Erzähler macht die Differenz zwischen der zu erwartenden Moral einer „treuen Witwe“ und Beates tatsächlicher Einstellung zur Sexualität, die weit offener ist, deutlich. Er zeigt dem Leser ähnlich wie bei Berta, dass es der Protagonistin nicht möglich ist die *gender*-Diskurse, in denen sie gefangen ist, zu durchschauen.

Das Bestreben Beates, ihre Sexualität mit ihren Rollenerwartungen als Witwe zu verbinden, wurde mit Hilfe der Analyse ihrer Männerkonstruktionen offenkundig. Anhand dieser Einstufungen des anderen Geschlechts stellt sie sich selbst als ein sexuelles Wesen dar. Diesen indirekten Konstruktionsweg geht sie, um sich nicht bewusst ihre Wünsche, die sie außerhalb ihrer anerkannten Rolle stellen würden, eingestehen zu müssen. Außerdem gibt Beate somit auch Verantwortlichkeit ab, indem nicht sie, sondern scheinbar die Männerfiguren ihr Sexualität zusprechen und sie nur passiv dieses Konstrukt zu übernehmen scheint.

Eine Abgrenzung von der von ihr sexuell gezeichneten Figur der Baronin Fortunata zeugt von Beates Versuch die Asexualität ihrer Rolle zu bekräftigen. Allerdings wird diese strikte Grenze zu der sexuellen Figur graduell entwertet und eine Angleichung von „Witwe“ und „Dirne“ findet statt. Eine derartige Identität, wie Fortunata sie zu vertreten scheint, kann jedoch von Beate nicht

gelebt werden, da ihre eigene *gender*-Identität nicht integriert werden kann. Durch den Selbstmord der Protagonistin wird die Unmöglichkeit einer Existenz Beates außerhalb des geltenden sozialen *gender*-Diskurses verdeutlicht, und damit werden die Normvorstellungen der Gesellschaft von Beate bestätigt.

Scheint die „asexuelle Witwe“ in Schnitzlers Werk auf den ersten Blick genau wie das „süße Mädel,“ die „Dirne,“ die „Schauspielerin“ oder die „Mondänen“ ein weiblicher Typus Schnitzlers zu sein, so wurde in der vorliegenden Analyse gezeigt, dass diese Witwenidentität nur schwierig als wirklicher Typus bestimmbar ist. Vielmehr stellt die „Witwe“ ein soziales Konstrukt dar, welches zwischen den Rollen der „Ehefrau,“ der „Mutter,“ und der „Geliebten“ lediglich verhandelt. Jedoch ist, wie durch den Identitätskonflikt der Protagonistinnen der beiden Erzählungen gezeigt wurde, die Identität der „asexuellen Witwe,“ wie sie die literarischen Frauenfiguren selbst sehen, innerhalb der Textrealität nicht lebbar. Mit diesen Befunden leistet die Arbeit auch einen Beitrag zu Schnitzlers Typenforschung. Fällt die „Witwe“ zwar aus dem fest einstufbaren Rahmen der Typencharakterisierungen heraus, so kann jedoch gezeigt werden, wie sich das Konstrukt der „Asexualität“ dieser Form aufbaut und vor allem, wie die betreffenden Figuren dieses Konstrukt handhaben.

Natürlich bleiben, auch durch notwendige Begrenzungen einer Magisterarbeit, Fragen offen, die einen Ansatzpunkt für künftige Forschung bieten können. Dabei wäre vor allem ein gesellschaftskritischer Beitrag, der die Ergebnisse meiner Arbeit über den Konstruktcharakter der Rolle hinausgehend mit den tatsächlichen Bedingungen der Schnitzlerschen Zeit vergleicht, eine notwendige und höchst wünschenswerte Fortführung der vorliegenden Untersuchung.

5 Literaturverzeichnis

Primärwerke:

Schnitzler, Arthur. Die erzählenden Schriften. Frankfurt a. M.: Fischer, 1961.

—. „Frau Beate und ihr Sohn.“ Die erzählenden Schriften. Frankfurt a. M.: Fischer, 1961. 42–112.

—. „Frau Berta Garlan.“ Die erzählenden Schriften. Frankfurt a. M.: Fischer, 1961. 390–513.

Sekundärwerke:

Allerdissen, Rolf. „Schauspielerei als Lebensprinzip ‚Frau Beate und ihr Sohn‘.“ Arthur Schnitzler:

Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Hg. Rolf Allerdissen. Bonn: Bouvier, 1985. 253–7.

—. „Vertrauen und Triebbejahung in der Ehe ‚Frau Berta Garlan‘.“ Arthur Schnitzler:

Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Hg. Rolf Allerdissen. Bonn: Bouvier, 1985. 248–53.

Anderson, Susan. „The Power of the Gaze: Visual Metaphors in Schnitzler’s Prose Works and

Dramas.“ A Companion to the Works of Arthur Schnitzler. Hg. Dagmar C. G. Lorenz. Rochester: Camden House, 2003. 303–24..

Arens, Katherine. „Schnitzler and the Discourse of Gender in Fin-de-Siècle Vienna.“ A Companion

to the Works of Arthur Schnitzler. Hg. Dagmar C. G. Lorenz. Rochester: Camden House, 2003. 243–64.

Bal, Mieke. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Übers. Christine van Boheemen.

Toronto: U of Toronto P, 1985.

Belsey, Catherine. Critical Practice. 2te Ausg. London: Routledge, 2002.

Benton, Ted. The Rise and Fall of Structural Marxism: Althusser and his Influence. London:

Macmillan, 1984.

- Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
- Dangel, Elsbeth. „Augenblicke Schnitzlerscher Frauen.“ Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 22 (1991): 100–10.
- Doppler, Alfred. „Der Wandel der Darstellungsperspektive in den Dichtungen Arthur Schnitzlers. Mann und Frau als sozialpsychologisches Problem.“ Akten des internationalen Symposiums Arthur Schnitzler und seine Zeit. Hg. Giuseppe Farese. Bern: Lang, 1985. 41–60.
- Driver, Beverly R. „Arthur Schnitzler’s ‚Frau Berta Garlan‘: A Study in Form.“ Germanic Review 46 (1971): 285–98.
- Eicher, Thomas: „„Interessieren Sie sich auch für Bilder?“ Visualität und Erzählen in Arthur Schnitzlers ‚Frau Berta Garlan‘.“ Literatur für Leser 1 (1993): 44–57.
- Falzon, Christopher. Foucault and Social Dialogue: Beyond Fragmentation. London: Routledge, 1998.
- Fliedl, Konstanze. Arthur Schnitzler: Poetik der Erinnerung. Wien: Böhlau 1997.
- Foucault, Michel. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Übers. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1995.
- . „The Order of Discourse.“ Übers. Ian McLeod. Untying the Text: A Poststructuralist Reader. Hg. Robert Young. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981. 48–79.
- . „Truth and Power.“ Übers. Colin Gordon. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. Hg. Colin Gordon. Brighton: Harvest, 1980. 109–33.
- . „Two Lectures.“ Übers. Colin Gordon. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. Hg. Colin Gordon. Brighton: Harvest, 1980. 92–108.
- . „What Is an Author?“ Übers. Josue V. Harari. The Foucault Reader. Hg. Paul Rabinow. New

- York: Pantheon, 1984. 101–20.
- Frevert, Ute. Mann und Weib, und Weib und Mann: Geschlechter–Differenzen in der Moderne. München: Beck, 1995.
- Gutt, Barbara. Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin: Volker Spiess, 1978.
- Hall, Donald E. Subjectivity. New York: Routledge, 2004.
- Janz, Rolf–Peter, und Klaus Laermann. Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Jud, Silvia. „Arthur Schnitzler: ‚Frau Berta Garlan‘.“ Erzählkunst der Vormoderne. Hg. Rolf Tarot. Bern: Lang, 1996. 417–69.
- Kann, Robert A. „Die historische Situation und die entscheidenden Ereignisse zur Zeit und im Leben Arthur Schnitzlers.“ Literatur und Kritik 161–162 (1982): 19–25.
- Klüger, Ruth. Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen. Wien: Picus, 2001.
- Knoben–Wauben, Marianne. „Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur Schnitzler.“ Grenzgänge: Literatur und Kultur im Kontext. Hg. Guillaume van Gemert und Hans Ester. Amsterdam: Rodopi, 1990. 279–96.
- Knorr, Herbert. Experiment und Spiel – Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1988.
- Körner, Josef. Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme. Zürich: Amalthea, 1921.
- Lederer, Herbert. „Arthur Schnitzler’s Typology.“ PMLA 78 (1963): 394–406.
- Lorenz, Dagmar C. G. „The Self as Process in an Era of Transition: Competing Paradigms of Personality and Character in Schnitzler’s Works.“ A Companion to the Works of Arthur Schnitzler. Hg. Dagmar C. G. Lorenz. Rochester: Camden House, 2003. 129–47.
- . Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler, 1995.

Lukas, Wolfgang. Das Selbst und das Fremde: Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink, 1996.

Martinez, Matias, und Michael Scheffel. Einführung in die Erzähltheorie. 3. Aufl. München: Beck, 2002.

Michael, Nancy C. Elektra and Her Sisters: Three Female Characters in Schnitzler, Freud, and Hofmannsthal. New York: Lang, 2001.

Mills, Sara. Michel Foucault. London: Routledge, 2003.

Möhrmann, Renate. „Schnitzlers Frauen und Mädchen: Zwischen Sachlichkeit und Sentiment.“ Akten des internationalen Symposiums Arthur Schnitzler und seine Zeit. Hg. Giuseppe Farese. Bern: Lang, 1985. 93–108.

Mueller, Ruediger H. Prostitution and the Prostitute (1892–1912) in Arthur Schnitzler's Reigen, Frank Wedekind's Die Büchse der Pandora: Eine Monstertragedie, Ludwig Thoma's Moral and Magdalena. Diss. Queen's University at Kingston (Canada), 2001.
«<http://proquest.umi.com/pqdweb?index=0&sid=3&srchmode=1&vinst=PROD&fmt=13&startpage=1&clientid=16746&vname=PQD&did=727880271&scaling=FULL&ts=1145293637&vtype=PQD&rqt=309&TS=1145293641&clientId=16746>» 12.04.2006.

Neuse, Werner. „Erlebte Rede' und ‚Innerer Monolog' in den erzählenden Schriften Arthur Schnitzlers.“ PMLA 49 (1934): 327–55.

Neymeyr, Barbara. „Libido und Konvention: Zur Problematik weiblicher Identität in Arthur Schnitzlers Erzählung ‚Frau Berta Garlan'.“ Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 41 (1997): 329–68.

Paetzke, Iris. Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke, 1992.

Perlmann, Michaela. Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler, 1987.

—. Der Traum in der literarischen Moderne: Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers.

München: Fink, 1987.

Prado, C.G. Starting with Foucault: An Introduction to Genealogy. 2te Ausg. Boulder: Westview, 2000.

Rumpold, Andrea. „Sexuelle Attraktion – gespielte Tugend: die erotische Ausstrahlung von Schnitzlers Frauenfiguren in ‚Frau Berta Garlan‘ und ‚Der Weg ins Freie‘.“ Austriaca 39 (1994): 89–100.

Salih, Sara. Judith Butler. London: Routledge, 2002.

Scheuzger, Jürg. Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers. Zürich: Juris, 1975.

Specht, Richard. Arthur Schnitzler: Der Dichter und sein Werk. Eine Studie. Berlin: Fischer, 1922.

Taylor, Irmgard C. Das Bild der Witwe in der deutschen Literatur. Darmstadt: Roetherdruck, 1980.

Thomé, Horst. Autonomes Ich und „Inneres Ausland“: Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914). Tübingen: Niemeyer, 1993.

Titzmann, Michael. „Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne: Zur Interpretation von Arthur Schnitzlers ‚Frau Beate und ihr Sohn‘.“ Recherches Germaniques 28 (1998): 97–112.

Vogt, Jochen. Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 8. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.

Wagner, Nike. Geist und Geschlecht: Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.

Wagner, Renate. Frauen um Arthur Schnitzler. Wien: Jugend und Volk, 1980.

Weinberger, G. J. „Arthur Schnitzler’s ‚Frau Berta Garlan‘: Genesis and Genre.“ Modern Austrian

- Literature 25.3–4 (1994): 53–73.
- Weinhold, Ulrike. „Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs: Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende.“ Jahrbuch für Internationale Germanistik 19.1 (1987): 110–5.
- Weinzierl, Ulrich. „Eine anständige Frau – Ulrich Weinzierl über Arthur Schnitzler: ‚Frau Berta Garlan‘.“ Romane von gestern – heute gelesen. Bd.1, 1900 – 1918. Hg. Marcel Reich–Ranicki. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989. 17–23.
- Wicke, Andreas. Jenseits der Lust: Zum Problem der Ehe in der Literatur der Wiener Moderne. Siegen: Böschen, 2000.
- Wisely, Andrew C. Arthur Schnitzler and Twentieth–Century Criticism. Rochester: Camden House, 2004.
- Worbs, Michael. Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1983.